Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit ...
Hermann Alexander Müller

Digitized by Google

Digitized by Google

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE
BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1877.

Digitized by Google

KUNST UND KÜNSTLER

DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE

BIS GEGEN DIE

MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON W. BODE, O. EISENMANN, C. LEMCKE, A. ROSENBERG, W. SCHMIDT, A. SCHULTZ, J. E. WESSELY, A. WOLTMANN, A. v. WURZBACH

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1877.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

not canceled
2 o 3 6 45

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

VORWORT.

Als der Herr Verleger vor nunmehr drei Jahren mit dem Unterzeichneten über die Herausgabe der hier in ihrem erſten Bande vorliegenden Sammlung von Künſtlerbiographieen unterhandelte, da lag es nahe, das Beiſpiel, welches Charles Blanc's Histoire des peintres bot, zur Richtſchnur zu nehmen und die ganze Arbeit in der Hand eines Einzelnen oder doch nur weniger Mitarbeiter zu concentriren. Die Vorzüge eines ſolchen Verfahrens ſind deutlich: neben der Möglichkeit eines chronologiſchen Verknüpfens der einzelnen Kapitel unter einander wäre vor Allem eine gleichmäſsigere Behandlung der verſchiedenen Abſchnitte zu erzielen geweſen. Während heut in jeder Biographie naturgemäſs die individuellen ſchriftſtelleriſchen Eigenthümlichkeiten des Autors zur Geltung kommen, hätte anders das Werk ein abgerundetes Ganzes werden und ſo den Ruhm anſtreben können, den jedes ſchriftſtelleriſche Product im Auge haben ſollte: ſelbſt vom literar-hiſtoriſchen Standpunkte aus ein Kunſtwerk zu ſein.

Wenn dennoch ein anderes Verfahren für die Herausgabe gewählt wurde, ſo geſchah es, weil mit dem bewuſsten Verzicht auf die berührten Vortheile ſich andere boten, die, namentlich wenn man unſerem nationalen Charakter Rechnung trägt, die ſchwerer wiegenden zu ſein ſchienen. Die Vertheilung der Arbeit unter eine gröſsere Zahl von Mitarbeitern ermöglichte es in den meiſten Fällen, Spezialſtudien zu verwerthen, über die der Einzelne nicht annähernd in dieſem Umfange verfügen konnte. Wenn daher auch jetzt die verſchiedenen Kapitel in Behandlung des Stoffes und der Sprache gelegentlich ungleich erſcheinen, ſo dürften ſie dafür an Tiefe und ſachlichem Werth gewonnen haben. Ein nach dieſer Richtung hin angeſtellter Vergleich mit dem ähnlichen franzöſiſchen Werke würde ſehr zu Gunſten des deutſchen Unternehmens ausfallen. Nur ſo war es möglich das zu Grunde liegende Programm, überall die Reſultate der neueſten Forſchungen dem Leſer vorzuführen und ihm ſo einen Ueberblick über den heutigen Stand der Wiſſenſchaft zu gewähren, in allen Theilen gleichmäſsig zu erfüllen.

Digitized by Google

Nur ungern wurde dagegen auf die ſyſtematiſche Reihenfolge in der Herausgabe der einzelnen Lieferungen verzichtet. Erſt als ſich herausſtellte, daſs durch ein Feſthalten an dieſer Forderung die Beendigung des ganzen Werkes um Jahr und Tag verzögert werden würde, muſste ſie aufgegeben werden. Sobald aber eine zwangloſe Publikation an Stelle der chronologiſchen Folge trat, war eine fortlaufende Paginirung des Ganzen unmöglich. —

Es dürfte auffallen, daſs die Nürnberger Plaſtiker ihre Stelle nicht neben Dürer gefunden haben. Herr Profeſſor R. Bergau, der die Bearbeitung übernommen, war leider durch anhaltendes Unwohlſein verhindert, ſein Wort zu löſen. Die betreffenden Biographien werden deshalb nunmehr vor Schlüter am Ende des zweiten Bandes ihre Stelle finden. Noch ſei der Leſer gebeten, von der No. 16, Seite 40, gegebenen Illuſtration »Madonna mit Engeln« abzuſehen. Das Original im Wiener Belvedere iſt nicht ein Werk des Frans Floris, ſondern des Italieners Floreani. Ebenſo wäre bei der Illuſtration »Chriſtus als Gärtner« No. 8—11, Seite 33, der Name Schäufelein mit einem Fragezeichen zu verſehen, da die Urheberſchaft Schäufelein's, deren Annahme ſich auf die Autorität O. Mündler's ſtützt, mindeſtens zweifelhaft iſt; nach Anſicht eines unſerer Mitarbeiter (Dr. O. Eiſenmann) rührt das Gemälde von einem Meiſter der weſtfäliſchen Schule her.

In der Herſtellung der Illuſtrationen iſt die gewiſſenhafteſte Sorgfalt beobachtet worden; ſoweit es ſich um Gemälde handelt, liegen mit verſchwindenden Ausnahmen Photographien nach den Originalen oder, wo ſolche nicht ausreichten, beſonders für uns angefertigte Zeichnungen zu Grunde. Wo es die Reproduction von Holzſchnitten oder Kupferſtichen galt, wurden die Originale photographiſch auf den Holzstock übertragen. Die xylographiſche Ausführung lag zumeiſt in Händen der Herren Bong in Berlin, Brend'amour in Düſſeldorf, Günther Grois & Rücker in Wien, Joerdens in Dresden, Klitzſch & Rochlitzer, Jericke, Emil Schröter in Leipzig, Helm in Stuttgart.

Für die Fortführung und Beendigung des Werkes liegt genügendes Material vor, um mit Beſtimmtheit zum nächſten Herbſt die Vollendung des zweiten Bandes, welcher die deutſchen und niederländiſchen Meiſter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fortführt, ſowie des dritten und vierten Bandes, die Italiener bis zum Ende der Barockzeit umfaſſend, zu verſprechen. Der Schluss des Ganzen iſt mit dem Herbſt 1878 erreicht.

Berlin, im November 1876.

Der Herausgeber.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, ſind auf der erſten Seite eines jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

		No.	Seite
1.	Einhart. Von R. Dohme	1—4.	3—20
2.	Tuotilo von St. Gallen. Von Alwin Schultz	1—4.	23—34
3.	Der h. Bernward von Hildesheim. Von demſelben	1—4.	35—48
4.	Die deutſchen Dombaumeiſter des Mittelalters. Von demſelben	1—4.	51—72
5.	Die Brüder van Eyck. Von O. Eiſenmann	5 u. 6.	3—23
6.	Martin Schongauer. Von Wilhelm Schmidt	5 u. 6.	24—40
7.	Albrecht Dürer. Von demſelben	7.	3—40
8.	Die deutſchen Kleinmeiſter. Von Ad. Roſenberg	8—11.	3—56

Hans von Culmbach (S. 6). — Hans Springinklee (S. 8). — Erhard Schön (S. 8). — Georg Pencz (S. 10). — Sebald und Barthel Beham (S. 15). — Hans Schäufelein (S. 29). — Albrecht Altdorfer (S. 35). — Michael Oſtendorfer (S. 44). — Auguſtin Hirſchvogel (S. 45). — Hans Lautenſack (S. 46). — Peter Flötner (S. 47). — Hans Ladenſpelder (S. 48). — Melchior Lorch (S. 48). — Jacob Binck (S. 50). — Heinrich Aldegrever. (S. 51).

9.	Matthias Grünewald. Von Alfred Woltmann	8—11.	59—64
10.	Hans Baldung Grien. Von demſelben	8—11.	65—72
11.	Hans Burckmair. Von demſelben	8—11.	72—80

Digitized by Google

		No.	Seite
12.	Die Nachfolger der Brüder van Eyck. Von O. Eiſenmann	12—14.	3—27
	Petrus Chriſtus (S. 3). — Hugo van der Goes (S. 6). — Juſtus von Gent (S. 7). — Gerard van der Meire (S. 8). — Roger van der Weyden (S. 10). — Albert van Ouwater (S. 15). — Gerrit van Harlem (S. 15). — Dierick Bouts (S. 16). — Hans Memling (S. 19). — Gerhard David (S. 24).		
13.	Lucas Cranach. Von O. Eiſenmann	12—14.	28—46
14.	Hans Holbein. Von J. E. Weſſely	12—14.	47—80
15.	Lucas von Leyden. Von Adolf Roſenberg	15 u. 16.	3—22
16.	Quentin Maſſys. Von O. Eiſenmann	15 u. 16.	23—40
17.	Die Künſtlerfamilie Bruegel. Von J. E. Weſſely . .	17—19.	3—24
	Peter Bruegel, der Alte (S. 3). — Peter Bruegel, der Jüngere (S. 14). — Jan Bruegel (S. 17). — Jan Bruegel der Jüngere (S. 23).		
18.	Adriaen Brouwer. Von demſelben	17—19.	25—27
19.	David Teniers der Jüngere. Von Alfred von Wurzbach	17—19.	38—52
20.	Peter Paul Rubens. Von C. Lemcke	20—22.	3—60
21.	Anton van Dyck. Von demſelben	20—22.	61—78
22.	Frans Hals. Von W. Bode	20—22.	79—112

Digitized by Google

VERZEICHNISS DER ILLUSRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abfchnitte an.

EINHART (No. 1—4).

Palaftkapelle in Aachen. 3. — Anficht der Einhart-Bafilika (Kloflerruine Steinbach). 9. — Palaftkapelle in Aachen: Grundrifs 12; Durchfchnitt. 13.

TUOTILO V. ST. GALLEN (No. 1—4).

Elfenbeinrelief des Einbands der Handfchrift No. 60 in der St. Gallener Bibliothek. 28. — Elfenbeinrelief vom Einband des Evangelium longum der St. Gallener Bibliothek. 29.

DER HEILIGE BERNWARD (No. 1—4).

Curvatur eines Bifchofsftabes. Domfchatz in Hildesheim. 35. — Theil der Domthür zu Hildesheim. 37. — Bernwardleuchter. Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim. 40. — Bernwardkreuz, ebenda. 41.

DIE DEUTSCHEN DOMBAUMEISTER DES MITTELALTERS (No. 1—4).

Konig Offa und fein Baumeifter. Nach einer Miniatur des 13. Jahrhunderts. 51. — Faffade des Strafsburger Münfters. 53. — Chorfchlufs des Kolner Domes. 57. — Inneres des Domes zu Regensburg. 60. — Südliche Seitenfchiffe im Münfter zu Ulm. 61. — Aeufseres vom Stephansdom zu Wien. 65.

DIE BRUDER VAN EYCK (No. 5 u. 6).

Der Genter Altar: Obere Reihe 4; Mittelbild 5; Linke Flügelbilder 8; Rechte Flügelbilder. 9. — Bildnifs des Jan van Eyck aus der Gruppe der gerechten Richter im Genter Altarbilde. 11. — Madonna von Jan van Eyck. Königl. Mufeum in Berlin. 13. — St. Barbara von Jan van Eyck. Mufeum zu Antwerpen. 16. — Vom Altar des Canonicus van der Pael. Akademie zu Brügge. 17.

MARTIN SCHONGAUER (No. 5 u. 6).

Bildnifs Schongauer's. 24. — Madonna im Rofenhag. St. Martin in Kolmar. 27. Altarflugel im Mufeum zu Kolmar. 29. — Mariä Verkundigung. Nach dem Kupferftiche. 32. — Chriftus am Kreuz, desgl. 33. — Verfuchung des h. Antonius, desgl. 37. — Die Geburt Chrifti, von Zeitblom. Altarflügel aus der Kirche am Heerberge in Schwaben v. J. 1497. 39.

ALBRECHT DÜRER (No. 7).

Madonna von 1516. Federzeichnung im Berl. Muſeum. 3. — Dürer's Selbſtbildnis. Pinakothek in München. 6. — Die vier Reiter der Apokalypſe. Nach dem Holzſchnitt. 9. — Das kleine Glück. Nach dem Kupferſtich. 19. — Tanzendes Bauernpaar, desgl. 13. — Der Engel erſcheint dem Joachim. Aus dem Marienleben. 16. — Die Heimſuchung, desgl. 17. — Die Eltern Chriſti, desgl. 20. — Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferſtich. 21. — Der Hellerſche Altar. Mittelbild nach der Juvenelſchen Copie in Frankfurt. 24. — Titelbild zur groſsen Holzſchnittpaſſion. 25. — Die h. drei Könige, das Chriſtuskind beſchenkend. Aus der kleinen Holzſchnittpaſſion. 29. — Johannes und Petrus. Pinakothek in München. 33. — Dürer's Frau. Silberſtiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek in Wien. 37.

DIE DEUTSCHEN KLEINMEISTER (No. 8—11).

Ehrenkranz Kaiſer Maximilian's. Zeichnung von Hans v. Culmbach mit Correkturen Dürer's. Berliner Kupferſtichkabinet. 5. — Anbetung der h. drei Könige, von H. v. Culmbach. Sammlung Fr. Lippmann in Wien (jetzt Berlin). 9. — Joſeph's Verkauf. Kupferſtich von Georg Pencz. 12. — Sophonisbe's Tod, desgl. 13. — Sebald Beham's Selbſtportrait. Federzeichnung in Wien. 17. — Zeichnung eines nackten Mannes von S. Beham. Berliner Kupferſtichkabinet. 20. — Heilige Familie. Holzſchnitt von S. Beham. 21. — Tanzende Bauern. Kupferſtich von S. Beham. 22. — Geſtalten aus dem Bauernkriege, desgl. 23. — Die Madonna am Fenſter. Kupferſtich von B. Beham. 24. — Kaiſer Karl V. Nach dem Probedrucke eines Stiches von B. Beham. 25. — Ornament. Kupferſtich von B. Beham. 27. — Chriſtus und Magdalena, von Schäufelein. Kaſſeler Galerie. 33. — Hochzeitstänzer. Holzſchnitt von H. Schäufelein. 37. — Anbetung der h. drei Könige. Nach einer Handzeichnung von A. Altdorfer in Berlin. 41. — Selbſtportrait des Jacob Binck als Memento mori. Nach dem Kupferſtich. 49. — Madonna auf dem Halbmond. Nach dem Kupferſtich von Aldegrever. 52. — Paar aus dem groſsen Hochzeitszuge von 1538, desgl. 53.

MATTHIAS GRÜNEWALD (No. 8—11).

St. Antonius; St. Sebaſtian. Flügelbilder vom Iſenheimer Altar. Muſeum zu Colmar. 61.

HANS BALDUNG GRIEN (No. 8—11).

Bildnis des Künſtlers. 65. — Madonna mit Engeln. Nach dem Holzſchnitt. 68. — Chriſtus am Kreuz. Federzeichnung in der Albertina. 69.

HANS BURCKMAIR (No. 8—11).

Kaiſer Heinrich und St. Georg. Galerie zu Augsburg. 73. — Der Tod als Würger. Nach einem Helldunkelholzſchnitt. 77.

DIE NIEDERLANDISCHEN NACHFOLGER DER BRÜDER VAN EYCK (No. 12—14).

Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes, Florenz. 5. — Anbetung der h. drei Könige, von R. van der Weyden. Pinakothek in München. 9. — Die Grablegung, von demſelben. London, Nationalgalerie. 13. — Das Abendmahl, von Dierick Bouts. Löwen, St. Peter. 17. — Gruppe aus der Kreuzigung von Hans Memling. Lübeck, Domkirche. 20. — Bildnis des Martin van Newenhoven als Donator, von Hans Memling. Brügge, Johanneshoſpital. 21. — Der Urſulaſchrein im Johanneshoſpital zu Brügge. 23. — Der h. Michael im Kampf mit der Hölle, Schule des Gerard David. Wien, bei Artaria. 25.

LUCAS CRANACH (No. 12—14).

Bildnis des Künſtlers. 28. — Bildnis Martin Luther's. Augsburg, im Privatbeſitz. 32. — Bildnis der Katharina von Bora, ebenda. 33. — Madonna. Pinakothek zu München. 37. — Chriſtus und

Digitized by Google

die Ehebrecherin, ebenda. 40. — Diana an einer Quelle ruhend. Kaſſeler Galerie. 41. — Nackte Frauen. Ehemals in Schuchardt's Beſitz. 43. — Enthauptung Johannes des Täufers. Nach einem Holzſchnitt. 45.

HANS HOLBEIN (No. 12—14).

Aeuſsere Flügelbilder vom Sebaſtiansaltar, von Hans Holbein d. Ä. Pinakothek in München. 48 — Kunz von der Roſen. Zeichnung von H. Holbein d. Ä. Berlin, Kupferſtichkabinet. 49. — Selbſtbildniſs H. Holbein's d. J. Zeichnung, Baſel. 52. — Die Narrheit vom Katheder ſteigend. Aus dem Lob der Narrheit. 53. — Zeichnung zu einem Glasgemälde. Muſeum zu Baſel. 56. — Handwaſchung des Pilatus. Zeichnung, ebenda. 57. — Holbein's Frau und Kinder, ebenda. 61. — Madonna des Bürgermeiſters Meyer. Darmſtadt, Privatbeſitz. 64. — Hanna und Elkana. Aus den Bibelilluſtrationen. 65. — Der Tod und der Krämer. Aus den Todesbildern. 68. — Ablaſshandel. Holzſchnitt. 69. — Das Schiff. Zeichnung. Frankfurt, Städelſches Inſtitut. 72. — Samuel und Saul. Zeichnung. Muſeum zu Baſel. 73. — Bildniſs eines Engländers. Zeichnung. Muſeum zu Berlin. 76. — Bildniſs des Goldſchmieds Morett. Galerie zu Dresden. 77. — Entwurf zu einer Dolchſcheide. Herzogl. Bibliothek zu Bernburg. 79.

LUCAS VON LEYDEN (No. 15 u. 16).

Bildniſs des Künſtlers. 3. — Heilige Familie. Nach dem Kupferſtiche. 5. — Chriſtus mit Magdalena, desgl. 9. — Der Zahnarzt, desgl. 13. — Der Eulenſpiegel, desgl. 17.

QUENTIN MASSYS (No. 15 u. 16).

Die Grablegung Chriſti. Museum zu Antwerpen. 25. — Mittelbild des Flügelaltares in der Peterskirche zu Löwen. 29. — Aeuſsere Flügelbilder desſelben Altars. 32. — Innere Flügelbilder desſelben Altars. 33. — Der Geldwechsler und ſeine Frau. Galerie des Louvre. 37. — Madonna mit Engeln, von Fr. Floris. 40.

DIE KÜNSTLERFAMILIE BRUEGEL (No. 17—19).

Compoſition von Peter Bruegel (Bauernbruegel). Nach dem Kupferſtiche des P. Myricenus. 5. — Bildniſſe des Jan Bruegel, gen. Sammetbruegel, und des Peter Bruegel, gen. Bauernbruegel. 13. — Die drei Windmühlen. Radirung von W. Hollar nach Jan Bruegel. 21.

ADRIAEN BROUWER (No. 17—19).

Bildniſs des Künſtlers. 25. — Im Wirthshaus ſchlafender Bauer. Muſeum zu Berlin. 29. — Eine chirurgiſche Operation. Frankfurt, Städelſche Galerie. 33. — Streit beim Würfelſpiel. Muſeum zu Berlin. 36.

DAVID TENIERS DER JÜNGERE (No. 17—19).

Bildniſs des Künſtlers. 38. — Der Bauer mit dem Weinglas. Nach einem Kupferſtiche. 44. — Der Bauer mit dem Bierkruge, desgl. 45. — Muſikaliſche Studien. Muſeum zu Montpellier. 48. — Tanzbeluſtigung vor einer Dorfſchenke. Nach einem Kupferſtiche. 49. — Eine chirurgiſche Operation. Galerie zu Madrid. 51.

PETER PAUL RUBENS (No. 20—22).

Rubens und ſeine erſte Frau. Nach einem Kupferſtich. 5. — Flügel vom Ildefonſo-Altar. Belvedere zu Wien. 8. — Mittelbild desſelben Altars, ebenda. 9. — Kreuzabnahme. Dom zu Antwerpen. 17. — Sogen. Chapeau de paille. London, Nationalgalerie. 21. — Löwenjagd. München, Pinakothek. 25. — Rubens und Helene Fourment. Galerie des Herzogs von Marlborough. 33. — Die vier Erdtheile. Belvedere zu Wien. 41. — Die Ruhe auf der Flucht. Holzſchnitt von C. Jegher nach einer Zeichnung von Rubens. 49.

ANTON VAN DYCK (No. 20—22).

Bildnifs des Künftlers, nach einer Radirung. 61. — Madonna mit den Stiftern. Galerie des Louvre. 65. — Portrait des Syndicus Meerftraten. Caffeler Galerie. 69. — Bildnifs des Kupferftechers Leroy. Facfimile einer Radirung von Van Dyck. 73. — König Karl I. von England. Galerie des Louvre. 76.

FRANS HALS (No. 20—22).

Bildnifs des Künftlers. 89. — Junker Ramp und feine Liebfte. Privatbefitz in Harlem. 85. — Cavalier. Handzeichnung im Berliner Kupferftichcabinet. Ehemals Galerie Suermondt. 89. — Portrait eines Offiziers. Privatbefitz in London. 92. — Frans Hals und feine zweite Frau, Lysbeth Reyniers. Rijks Mufeum in Amfterdam. 97. — Feftmahl der Offiziere der Jorisdoelen. Mufeum zu Harlem. 101. — Die Vorfteher des Elifabethfpitals. Mufeum zu Harlem. 105.

I.

EINHART.

Von

Robert Dohme.

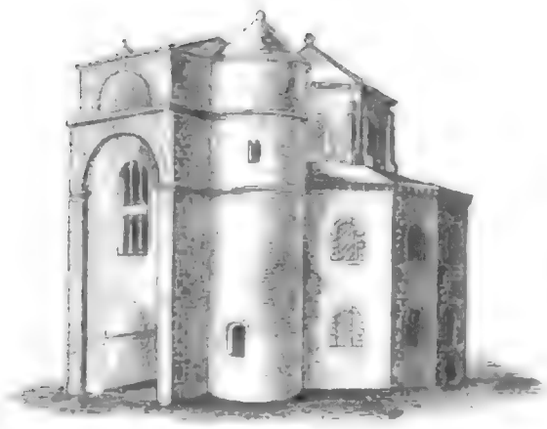
Bemerkung.

Der Herausgeber ſieht ſich veranlaſst zu bemerken, daſs in der Biographie Schongauer's der letzte von dieſem Künſtler zu Dürer hinüberleitende Paſſus mit den kurzen Bemerkungen über Zeitblom von ihm ſelbſt und nicht von dem Verfaſſer der beiden Biographien, Herrn Dr. W. Schmidt, Conſervator am K. bayeriſchen Kupferſtichkabinet (in dem Dürerheft irrthümlich »Secretair« genannt) herrührt.

Digitized by Google

Einhart.

Geboren um 770, † 840.



Palaſtkapelle in Aachen.

Ein edler Mann war er, klugen Geiſtes, beredten Mundes, wacker im Handeln; Vielen nützte er durch ſeine Kunſt. Karl ſelbſt erzog ihn an ſeinem Hofe und liefs durch ihn viele Werke ausführen.

Rhaban. Maur. Grabſchrift auf Einhart.

Keine feſte Grenzlinie ſcheidet das Alterthum vom Mittelalter. Beide laufen vielmehr eine Zeit lang parallel neben einander her, und nur langſam und allmälig bildet ſich die neue Zeit, nachdem noch durch Jahrhunderte nicht nur das Chriſtenthum, ſondern auch die ſchnell zu politiſcher Bedeutung gelangten germaniſchen Völker es verſucht, ſich der alten Kultur anzubequemen und ſie nach Kräften fortzuſetzen. Der Verſuch war erfolglos. Aber erſt als nach langem Dahinſiechen jene ſich völlig ausgelebt, faſt am Ende des erſten Jahrtauſends unſerer Zeitrechnung, waren auch die neuen Elemente hinreichend conſolidirt, um nunmehr ihre auf anderen Vorausſetzungen als die des Alterthums erwachſene Kultur zu entwickeln. Nirgends iſt in jener ganzen Zeit von einer bewuſsten Oppoſition gegen das antike Geiſtesleben eine Spur zu finden, ausgenommen ſelbſtverſtändlich auf rein kirchlichem Gebiet; und mit der allgemeinen Kultur geht auch die Kunſt der Antike ohne Gegenſatz und Härte langſam und allmälig in die des Mittelalters über. Ja ſelbſt das Chriſtenthum bringt anfänglich nur gegenſtändlich, nicht formal neue Gedanken in die Kunſt. Der Weltheiland erſcheint als guter Hirt in dem jugendlichen Typus der antiken Gottesidee, bisweilen ſogar unter dem Bilde des griechiſchen Sängers Orpheus. Die Dekoration der Katakomben, der älteſten erhaltenen chriſtlichen Denkmale, ſtimmt in Zeichnung und Behandlung durchaus mit dem, was wir an gleichzeitigen heidniſchen Bauten zu ſehen gewohnt, wie denn die Form des Gotteshauſes ſelbſt aus den Prachtſälen der römiſchen Paläſte herübergenommen iſt. Erſt im Laufe der Jahrhunderte vollzieht ſich die Befreiung von der antik-heidniſchen Tradition; völlig iſt die Letztere aber während der ganzen Dauer des Mittelalters nicht verſchwunden.

Das erſte Germanenreich, welches, während noch die Wogen der Völkerwanderung brandeten, auf italiſchem Boden zu feſter Geſtaltung kam, iſt das der Oſtgothen. Auch hier finden wir ſtatt des Verſuches aus eigener Kraft Neues zu fördern, ſofort das Zurückgreifen auf die altrömiſche Kunſt, und die Geſchichte dieſes Reiches gerade bietet uns den intereſſanteſten Beitrag zur Kenntniſs der Stellung, welche die civiliſirteren germaniſchen Fürſten der Kunſt und den Künſtlern gegenüber einnahmen. Es ſind uns noch die Kabinets-Ordres Theoderichs des Groſsen (493—526) erhalten, freilich in einer ſtark phraſenhaften Form aus der ſpäteren Ueberarbeitung, die ſie durch ſeinen Miniſter Caſſiodor erhalten haben; immerhin aber wird man den Geiſt, der aus denſelben ſpricht, als mit der Anſchauung Theoderichs übereinſtimmend gelten laſſen können Er ſagt dort u. A., er fühle ſich durch ſein Amt berufen, in dem Geiſte der bauluſtigen alten Cäſaren fortzuſchaffen; und als eine Folge dieſer Auffaſſung betont er den Römern gegenüber wiederholt die Wichtigkeit der Erhaltung ihrer Monumente. Schöne Bauwerke ſeien ſeine Freude, ein Schmuck des Landes und ein Ruhmestitel des Regenten; denn nach den Werken, die er auffuhre, beurtheile die Nachwelt gern den Herrſcher. Er ſchärft es ſeinem Baumeiſter ein, welch ein wichtiges Amt es ſei, was er ihm übertrage; denn höchſt ehrenvoll ſei es, Denkmale zu ſchaffen, die noch die ſpäteſte Nachwelt bewundernd preiſen werde. Damit dies aber auch wirklich geſchehe, fordert er, daſs ſeine Bauten den groſsen Schöpfungen des Alterthums völlig gleich ſein ſollen. Wenn er endlich den Satz ausſpricht, eine freigebige Hand fördere den Genius, der Künſtler müſſe frei von den Sorgen um den Lebensunterhalt ſeiner Aufgabe leben können, ſo ſehen wir darin die Freigebigkeit, jene ſtets geforderte Fürſtentugend des germaniſchen Volkskönigs ſich mit der noch aus dem Alterthum erhaltenen hohen Achtung vor der Kunſt und ihren Vertretern paaren. Freilich die wirklichen Leiſtungen von Theoderichs Architekten Aloiſius blieben weit hinter den pomphaften Worten des Königs zurück. —

Auch jenſeits der Alpen, in Francien, fühlte man ſich trotz der trüben Zeiten, durch die man hindurch ging, noch lange nach dem Untergange des weſtrömiſchen Reiches in Zuſammenhang mit der antiken Kultur. Wohl mochte es die denkenden Zeitgenoſſen ſchmerzlich berühren, wenn ſie ſahen, wie inmitten der groſsartigen Reſte römiſcher Architektur nun wieder oft genug, namentlich im Norden, ärmliche Holzkirchen als höchſte Leiſtungen der Kunſtfähigkeit des VI. und VII. Jahrhundert erſtanden. Aber es hielt ſich doch daneben nicht nur die altgalliſche Weiſe des Bauens mit Bruchſteinen, ſondern auch, wenigſtens in den groſsen Städten, die ungleich ſchwierigere Quadertechnik wach. In einzelnen, meiſt vom groſsen Verkehr abgelegenen Gegenden endlich oder in frequenten Steinbrüchen blieb die antike Tradition innerhalb der Handwerkerfamilien beſonders rege, und es fehlt nicht an Fällen, wo ſie, wenn auch in abgeblaſster Form, in ununterbrochener Continuität vom Alterthum bis ins ſpätere Mittelalter hinein reicht.

Weſentlich anders geſtalteten ſich die Verhältniſſe in Deutſchland. Gelang es in Italien und Frankreich der römiſchen Einwohnerſchaft einen entſcheidenden Einfluſs auf die neuen ſich bildenden Verhältniſſe gegenüber den politiſch

herrſchenden Einwanderern zu gewinnen, ſo hatte in Deutſchland, wenn wir von den Städten der Rheingegend abſehen, die römiſche Civiliſation überhaupt nicht dauernd feſten Fuſs faſſen können. Seit im Jahre 488 der Reſt der römiſchen Bevölkerung aus Noricum durch Odoakar abberufen wurde, ging dort in den folgenden Stürmen das Andenken an die frühere beſſere Zeit bis auf die Erinnerung an die Stelle, auf der einſt blühende Städte geſtanden, zu Grunde. Von einer Kunſt iſt in den nächſtfolgenden Jahrhunderten in Deutſchland nicht die Rede; dieſe kam den Deutſchen erſt wieder durch die Einführung des Chriſtenthums und der dieſes begleitenden Ausläufer der antiken Kultur. Freilich trat auch mit dem Chriſtenthum die Aenderung nur allmälig ein. Die zahlreichen Kirchenbauten des Bonifacius waren kaum mehr als bloſse Bedürfniſsſchöpfungen des Augenblicks; in den allermeiſten Fällen aus Holz, hin und wieder nur aus Reifern errichtet. Schon wenige Jahrzehnte nachher genügten ſie deshalb nicht mehr, und neue Werke muſsten an ihre Stelle treten. Als aber das Chriſtenthum in den nächſten Generationen wirklich Wurzel ſchlug, da wollte der friſche Glaubenseifer auch die Kirchen nach Kräften reich geſtalten, und mit einer aufserordentlichen Bauluſt entwickelte ſich zugleich die Leiſtungsfähigkeit. In den Schulen der Klöſter erblühte eine Pflegſtätte der Kunſt, die draufsen in dem unruhigen Getriebe der Welt nur ſelten wohl gedieh, und niemals iſt auch nur annähernd wieder die Bauthätigkeit einzelner deutſcher Klöſter um das Jahr 800 erreicht worden. Immer noch gaben dabei die Vorbilder und Lehrbücher des Alterthums die Richtſchnur ab, ſo wenig auch das künſtleriſche Können der Zeit den Werken der Römer noch glich.

Es fällt dieſer erſte Aufſchwung des mittelalterlichen Kunſtlebens zuſammen mit der glücklicheren Zeit, die die Regierung Karls des Groſsen über das Abendland heraufführte. Wie eine grüne Inſel aus öder Meeresfläche, ſo hebt ſich ſein Zeitalter aus der Nacht der vorhergehenden und nachfolgenden Zeiten ab. Freilich blieb, dank der traurigen Ohnmacht der Nachfolger, ſein civiliſatoriſcher Einfluſs nur gering für die nächſte Zukunft; dem jede einzelne Periode prüfenden Kultur- und Kunſthiſtoriker aber iſt ſie dadurch von beſonderer Bedeutung, daſs in ihr im Norden zum letzten Male mit vollem Bewuſstſein der Verſuch gemacht wird, an der Kunſt des Alterthums die Gegenwart wieder zu eigenen Leiſtungen anzuleiten, während andererſeits dieſelbe Zeit doch auch ſchon als die erſte Frühlingsknospe mittelalterlicher Kunſt zu betrachten iſt. Die Periode Karls bildet eben in der Kunſtgeſchichte einen jener groſsen Wendepunkte, wo Altes und Neues ſich ſo eng miſcht, daſs es beim flüchtigen Ueberblick nicht leicht iſt zu entſcheiden, nach welcher Seite hin die gröſsere Bedeutung liegt; denn glänzender und in die Augen fallender tritt das Alte auf, während doch das Neue, wenn auch unſcheinbarer, darum nicht weniger vorhanden iſt. Zugleich iſt dies die erſte Periode des Mittelalters, die neben den gelegentlichen Notizen der gleichzeitigen Schriftſteller auch wenigſtens in einigen noch erhaltenen Hauptwerken zu uns ſpricht. Dagegen leidet unſere Kenntniſs von dem Leben und Wirken der Künſtler auch in dieſer Zeit unter jenem dem ganzen Mittelalter eigenen Mangel an Intereſſe für das geiſtige Sonderleben des Einzelnen. Wir werden an einer anderen Stelle Gelegenheit haben auf dieſe Eigenthümlichkeit

zurückzukommen, hier nur ſoviel, daſs bei dieſem Zurücktreten des Künſtlers hinter ſein Werk natürlich von Biographien im eigentlichen Sinne, die über einige Daten und Anekdoten hinaus dem Entwickelungsgange der Perſönlichkeit Rechnung trügen, im Mittelalter nicht die Rede ſein kann. Deshalb wollen denn auch die nächſtfolgenden Abſchnitte nichts anderes, als in je einem Beiſpiele, Repräſentanten jener groſsen mittelalterlichen Künſtlerklaſſen vorführen, in deren Händen das Kunſtſchaffen durch Jahrhunderte ruht. Zunächſt die Kunſt der Kaiſerhöfe mit ihren groſsen Bauunternehmungen in Einhart; dann die Thätigkeit der Mönchszelle, in deren Stille tauſende fleiſsiger und talentvoller Männer arbeiteten, in Tuotilo; weiter die Kunſtpflege und Kunſtübung in den Kreiſen der Weltgeiſtlichkeit, in Bernward von Hildesheim. In den ſpäteren Jahrhunderten des Mittelalters verdrängte dann das in blühenden Städten erſtarkte Bürgerthum die bisher überwiegend herrſchenden Kleriker- Künſtler von ihrer Bedeutung und führte in den groſsen gothiſchen Domen die geſammte Kunſt der Zeit zu ihrem höchſten Triumphe. Zugleich erſtarkt aber in den Bauhütten das korporative Element noch einmal ganz beſonders und läſst uns ſelbſt die Perſönlichkeit von ſo auſsergewöhnlichen Erſcheinungen wie Erwin von Straſsburg und Gerhard von Rile nur in undeutlichen Schattenriſſen erkennen. Deshalb faſst denn auch unſer vierter Abſchnitt das Geſammtbild des um die Bauhütte ſich gruppirenden Lebens in eins zuſammen. —

In lieblicher hügelreicher Gegend zwiſchen den Abhängen des Vogelgebirges und der hohen Rhön, etwa hundert Kilometer von Mainz entfernt, hatte Sturm, ein Schüler des heiligen Bonifacius, nach langem vergeblichem Suchen an der fiſchreichen Fulda, den ihm für eine Kloſtergründung zuſagenden Platz gefunden. Nachdem die königliche Schenkung des Landesgebietes erfolgt war, begann im Jahre 744 der Bau der Kirche durch Werkleute, die Bonifaz ſelbſt mit ſich von Mainz herbeigeführt hatte. Schnell wuchs das Kloſter an Kopfzahl der Bevölkerung und an Bedeutung, ſo daſs es kaum ein halbes Jahrhundert nach ſeiner Gründung zu den angeſehenſten Abteien auf deutſchem Boden zählte und in Bezug auf ſeine Bauten geradezu den erſten Rang einnahm. Denn mit Sturms Nachfolger Baugulf (779–802) begann eine Reihefolge von Aebten, deren Regierungszeit durch eine ununterbrochene Serie von groſsen Bauunternehmungen bezeichnet iſt. Zugleich erblühten die Schulen, in denen ſich die Künſtler, die das Kloſter für ſeine Zwecke brauchte, und die nach der Regel des heiligen Benedikt Mönche ſein muſsten (ſiehe im Leben des Tuotilo), bildeten. So hohe Bedeutung maſs man in Fulda der Kunſtthätigkeit bei, daſs der Convent, als Baugulf im Jahre 802 die äbtliche Würde niederlegte, den bisherigen Architekten und Leiter der Kunſtſchule Ratger zu ſeinem Nachfolger erwählte. Mit rückſichtsloſer Vernachläſſigung des Wohlbehagens ſeiner Mönche gab dieſer ſich nach der Inthroniſation ganz ſeiner Bauluſt hin. Gelder, welche für Kirchen und wohlthätige Zwecke oder die Küche beſtimmt, floſſen in die Baukaſſe; an Stunden und Tagen, welche der Gewohnheit gemäſs der andächtigen Beſchaulichkeit gewidmet waren, muſsten die Brüder an den Bauten arbeiten. Dies führte zu wiederholten Beſchwerden vor dem Kaiſer, die freilich, ſo lange Karl lebte, erfolglos blieben. Ja bei mehrfachen von ihm angeordneten Viſitationen des Kloſters durch benachbarte Biſchöfe er-

Digitized by Google

hielt jedesmal der Abt Recht. Erſt unter dem ſchwachen Ludwig gelang es dem unzufriedenen Convent den Kaiſer für ſich zu gewinnen und die Abſetzung Ratgers durchzuſetzen. So muſste dieſer die Beendigung ſeines groſsen Kirchenbaues im Kloſter, unter zahlreichen andren Gotteshäuſern das Hauptwerk ſeines Lebens, ſeinem Nachfolger Eigil überlaſſen, der von ganz derſelben Bauluſt beſeelt war, nur, klüger als jener, mehr Rückſicht auf die Bequemlichkeit ſeiner Mönche nahm.

Ratgers Salvatorkirche, deren Bau wir etwa in die Jahre 805—819 zu ſetzen haben, ging bereits 937 durch Brand zu Grunde. Sie iſt aber trotzdem geſchichtlich von Bedeutung, weil in dieſer Baſilika mit ihrem Doppelchor, den beiden Krypten, der Säulenſtellung etc. der Generaltypus der groſsen Kathedral- und Abteikirchen in Deutſchland für die nächſten Jahrhunderte, ſoweit wir es heute überſehen können, zum erſten Male aufgeſtellt war. Es iſt wahrſcheinlich, daſs die doppelchörige Anlage, die ſo charakteriſtiſch für die deutſche Baukunſt des früheren Mittelalters iſt, in Fulda in Folge beſtimmter lokaler Bedingungen ſelbſtändig (neben vereinzelten älteren auſserdeutſchen Beiſpielen) erfunden und von hier aus auf die Kathedrale von Köln (814) und die Abteikirche von St. Gallen (822), deren Grundriſs uns noch heut in der berühmten St. Gallener Pergamentenzeichnung erhalten, übertragen worden iſt.

In die Fuldaer Kloſterſchule nun kam, in zarter Jugend, Einhart und wurde hier Zeuge des beginnenden Ruhmes Ratgers, vielleicht ſogar ſein direkter Schüler. Er war etwa um das Jahr 770 geboren und ſtammte aus einem edlen fränkiſchen Geſchlechte des rechten Rheinufers. Seine ausgezeichneten Fähigkeiten und rühmlicher Fleiſs erregten die Aufmerkſamkeit Baugulfs, der ihn in Folge des Verlangens Karls, die talentvollſten Zöglinge der Kloſterſchulen um ſich zu vereinigen, damit ſie mit ſeinem Söhnen erzogen würden, dieſem praeſentirte. So gelangte Einhart ſchon früh in die Nähe des Kaiſers, aus der er in Zukunft nur ſelten und dann jedesmal nur für kürzere Zeit ſchied. Mit Fulda aber blieb er trotzdem beſtändig in einiger Verbindung: von hier holte er ſich noch im Alter Rath, wenn ihm beim Studium des Vitruv einzelne Ausdrücke unverſtändlich waren, in die dortige Schule that er einen ihm naheſtehenden Jüngling, Vuſſinus; auch einer ſeiner Verwandten, Werdrikus, war im Kloſter gebildet worden, und der Fuldaer Mönch, Schriftſteller und Maler Brun Candidus wurde zur weiteren Ausbildung zu ihm (nach Aachen ?) geſandt u. ſ. f.

Bei den wenigen darauf zielenden Aeuſserungen der Zeitgenoſsen iſt es ſchwer ſich ein klares Bild von der Stellung Einhart's am Hofe Karls zu machen. Am eheſten wird man in Hinblick auf moderne Verhältniſſe ſagen können, er ſei Generalintendant der kaiſerlichen Schlöſſer geweſen, zu deſſen Reſſort auch die oberſte Leitung der Bauten gehörte. Zugleich aber war er Staatsmann und als ſolcher, wenn man es ſo nennen will, Mitglied des geheimen Rathes, nicht aber Geheimſecretär Karls, wie öfter behauptet worden. Auf politiſchem Gebiete begegnen wir ihm zum erſten Male im Jahre 802, wo der damals etwa Zweiunddreiſsigjährige unter jenen Groſsen des Reiches genannt wird, denen die den Sachſen abgenommenen Geiſseln zur Bewachung anvertraut wurden. Vier Jahre ſpäter überbrachte er das Teſtament Karls, welches für den Fall von deſſen Tode

Digitized by Google

den Theilungsmodus des Geſammtgebietes unter die damals noch lebenden vier Söhne beſtimmte, dem Papſt Leo nach Rom. Als dann die drei älteſten Prinzen vor dem Vater in das Grab geſunken, war es Einhart's Rath, der den alternden Kaiſer bewog, zur Vermeidung ſpäterer Conflikte auf dem Reichstage zu Aachen, 813, Ludwig (den Frommen) zum Mitregenten zu proclamiren. Hatte er hierdurch beſondere Anſprüche an die Dankbarkeit des neuen Kaiſers gewonnen, ſo ſtand er demſelben doch auch ſonſt ſchon nahe. Zu den Abteien und Pfründen, mit denen ihn bereits Karl dotirt, fügte Ludwig neue, und als dieſer ſchon drei Jahre nach ſeiner Thronbeſteigung nach des Vaters Beiſpiel ſeinen Erſtgeborenen, den jungen Lothar, zum Mitkaiſer annahm, ſtellte er ihm Einhart als Rathgeber zur Seite. Trotz des intimen Verhältniſſes aber zwiſchen Lehrer und Schüler war des erſteren Bemühen in den mit den Jahren wachſenden Differenzen zwiſchen Vater und Sohn den Frieden zu vermitteln, fruchtlos. Noch aus dem Jahre 830 beſitzen wir von ihm einen ſchönen Mahnbrief an Lothar, in dem er ihn beſchwört, von der geplanten Empörung abzuſtehen. Es war vergeblich! Vertrauensmann beider Parteien vermochte er es doch nicht, das dem Abgrund entgegen rollende Rad aufzuhalten.

Dies hoffnungsloſe Ankämpfen gegen die allgemeine Auflöſung aller Verhältniſſe erfüllte ihn endlich mit Ueberdruſs an dem Getriebe des Hofes. Schon ſeit dem Tode Karls ſcheint er mit der Abſicht umgegangen zu ſein, ſich allmälig von den Geſchäften zurückzuziehen. Wenigſtens ſchenkte ihm Ludwig auf ſeine Bitte ſchon im Jahre 815 die Domaine Michelſtadt im Odenwalde, und er verlebte von nun an, wenn es anging, gern den Sommer dort, während ihn der Dienſt für die Wintermonate noch durch längere Zeit in die Nähe des Kaiſers zurückrief. Doch ſeinem einſichtigen Verſtande und dem durch die Schule und das Vorbild ſeines groſsen Lehrmeiſters gereiften ſtaatsmänniſchen Blicke konnte die von ſubjektiver Willkür dictirte Politik des wenig thatkräftigen Ludwig unmöglich zuſagen; 'gern hätte ihn jener gehalten, allein als er wiederholt die Erfahrung gemacht, wie wenig ſein warnendes Wort trotz aller Freundſchaft, die ihn mit den Mitgliedern des Kaiſerhauſes verband, von dauerndem Einfluſs war, da trat er, an der Rettung der Schöpfung Karls verzweifelnd, ganz aus dem Dienſte zurück, um auf ſeinem einſamen Beſitzthum in gelehrten Studien und frommen Werken den toſenden Weltbrand möglichſt zu vergeſſen.

Vielleicht erſt nach Karls Tode hatte er ſich vermählt, wenigſtens wird ſeine Gattin Imma im Jahre 815 zum erſten Male erwähnt. Sie ſtammte gleich ihm aus vornehmem fränkiſchem Geſchlechte; ihr Bruder Bernhard war Biſchof von Worms und Abt von Weiſsenburg. Wenn eine erſt im XII. Jahrhundert entſtandene Sage ſie zur Tochter Karls des Groſsen macht, ſo iſt dies ebenſo grundlos, wie die damit in Verbindung gebrachte Anekdote von der nächtlichen Entdeckung der beiden Liebenden durch den Kaiſer ſelbſt, als gerade friſch gefallener Schnee den Hof deckte und Imma den Geliebten, damit deſſen Fuſsſpuren ſie nicht verriethen, auf ihren Schultern über den Hof getragen habe. Die Ehe war noch im Jahre 819 kinderlos, und man müſste annehmen, daſs jener Vuſſinus, den wir oben als Mönch in Fulda erwähnt, erſt nach dieſer Zeit geboren ſei, wenn man aus der Bezeichnung »Sohn« in einem übrigens nicht einmal ganz zweifellos

echten Briefe Einhart's an ihn auf ein leibliches Verhältnifs fchliefsen will, wie Pertz gethan. Dazu aber ift kein Grund vorhanden, da die Ausdrücke «fili» und «mi nate» in jener Zeit häufig als reine Zärtlichkeitswendungen von älteren Männern gebraucht werden, und es ift deshalb natürlicher, jenen Jüngling nur als einen Lieblingsfchüler oder Pflegefohn Einhart's zu betrachten. Im Jahre 836 entrifs ihm der Tod die Gattin. Rührend ift die Klage des fich vereinfamt fühlenden Greifes um fie, die ihm auch geiftig nahe geftanden. Und nicht nur aus feinen eigenen Worten fondern auch aus dem Beileidfchreiben feines Freundes des Abtes Lupus von Ferrières geht es hervor, dafs Imma in der That eine

Totalanficht der Einhart-Bafilika. (Klofterruine Steinbach.)

bedeutende Frau gewefen fein mufs. Von Ingelheim aus machte fogar der alternde Kaifer den Abftecher nach Michelftadt, um dem langjährigen Freund und Genoffen Troft zuzufprechen.

Einhart's heut wohlbegründetfter Ruhm beruht in erfter Linie auf feinen Leiftungen als Schriftfteller. Wenn wir auch hier nicht näher auf diefe Seite feiner Thätigkeit eingehen können, fo feien doch die Hauptwerke wenigftens genannt. Wahrfcheinlich im Auftrage Karls und am Hofe felbft entftanden die Annalen (die fogenannten Königsannalen). Nach Ueberarbeitung älterer von anderer Hand herrührender Theile begann er mit dem Jahre 796 felbftändig die Aufzeichnungen und führte fie Jahr für Jahr bis 829 fort, wo er die Schilderung der immer trauriger werdenden Weltlage Andern überliefs. Die diefer Arbeit eigenthümlichen Vorzüge treten noch deutlicher in feinem Leben Karls des Grofsen hervor, ein Werkchen, welches trotz aller prägnanten Kürze nach Form

Digitized by Google

und Inhalt die vollendetſte Kaiſerbiographie des ganzen Mittelalters iſt. Sie entſtand in der Zeit zwiſchen 814 und 820. Zeigt ſich Einhard in dieſen Schriften als gewiegter mit freiem Blick begabter Staatsmann, ſo lernen wir den Menſchen mehr aus ſeinen geſammelten Briefen kennen. Auf ein viertes Werk kommen wir unten zurück.

Viel weniger greifbar ſteht uns der Künſtler Einhart gegenüber. Nicht einmal welche der drei bildenden Künſte ſeine eigentliche Domaine geweſen, iſt ausdrücklich überliefert. Seit der gelehrte Benediktiner Mabillon (1632—1707) ihn zuerſt auch kunſtgeſchichtlich betrachtet, hat man ſich nach deſſen Vorgang gewöhnt, ihn ohne weitere Kritik als den Architekten Karls anzuſehen, der mit den übrigen Bauten ſeines Kaiſers auch das Aachener Münſter entworfen und ausgeführt habe; und auch Kreuſer ſteht in ſeinem »chriſtlichen Kirchenbau« noch genau auf dieſem Standpunkt. Daneben aber hat die geſchichtliche Forſchung ſeit Beginn unſeres Jahrhunderts darauf hingewieſen, daſs in den gleichzeitigen Nachrichten keine Stelle zu der Annahme zwingt, Einhart ſei wirklich ausführender Baukünſtler geweſen. Bei dieſen Meinungsverſchiedenheiten iſt es nöthig, den Sachverhalt etwas näher anzuſehen.

In der karolingiſchen Akademie — wenn man von den ähnlichen Verhältniſſen der Renaiſſancezeit dieſen Namen auf den ſich um Karl ſchaarenden Gelehrtenkreis übertragen darf — führte er den Namen »Beſeleel« nach dem Erbauer der Stiftshütte, »dem Meiſter vom Stamme Juda, der die Gabe beſaſs, künſtlich zu arbeiten am Gold, Silber, Erz, künſtlich Stein zu ſchneiden und einzuſetzen und künſtlich zu zimmern am Holz, zu machen allerlei Werk« (Exod. 31. 2—5). Die künſtleriſche Thätigkeit Einhart's iſt durch dieſen Beinamen geſichert. Auch ſonſt berichten die Zeitgenoſſen mehrfach, daſs er als Künſtler »viele Werke geſchaffen« habe, ſo um nur einen Gewährsmann zu nennen, Rhabanus Maurus in der oben im Auszug abgedruckten Grabſchrift. Welcher Art aber war dieſe Thätigkeit? Brun Candidus, den Ratger zu ſeiner weiteren Ausbildung zu Einhart ſandte, war Maler, vermuthlich alſo übte auch der Lehrer dieſe Kunſt, doch wiſſen wir darüber gar nichts Näheres und müſſen alſo von dieſer Seite ſeines Könnens abſehen. Eine ſcheinbare Gewiſsheit bringt die Nachricht eines Mönches und Annaliſten aus der Abtei St. Wandrille, der erzählt der Abt Anſigis ſeines Kloſters ſei Werkmeiſter (exactor operum regalium) am Aachener Münſter unter Oberleitung von Einhart geweſen. Dem gegenüber aber hat man darauf hingewieſen, daſs ein ſolcher Oberleiter nicht ſelbſt Architekt zu ſein brauchte, gerade ſo wenig wie etwa unſere heutigen Bautenminiſter, daſs weiter auch unter dem »exactor operum regalium« durchaus nicht gerade ein Architekt zu denken ſei, man vielmehr eher einen Direktor der Ateliers für Plaſtik und Malerei darunter zu verſtehen habe. — Allein wie ſo oft hat man auch hier durch Hervorheben von Einzelheiten den Ueberblick über das Ganze verloren: In ſeinen Schriften ſpricht Einhart gern von ſeinen Bauten in Michelſtadt und Seligenſtadt und zwar mehrmals in einer Weiſe, die man, ohne dem Text Gewalt anzuthun, weit eher auf den Baumeiſter als auf den bloſsen Bauherrn beziehen muſs (cum non solum domos et habitacula ad manendum verum etiam basilicam . . non indecori operis aedificassem, und: cum ad basilicam noviter a me

Digitized by Google

conſtructam sed nondum dedicatam venissent etc. etc.). Dazu kommt ſeine Beſchäftigung mit Vitruv, wie ſeine praktiſch in den Bau eingreifende Fürſorge, indem er einmal das Blei zur Dachdeckung, ein ander Mal eine (kleinere) Anzahl Ziegel nach beſtimmten Maaſsen beſtellt. Das Intereſſe für Architektur geht hieraus unzweifelhaft hervor. Aber ausdrücklich nennen ihn, und das iſt das Entſcheidende, die Zeitgenoſſen glänzend begabt auf allen Gebieten der bildenden Künſte, nur fehlt uns heut, wie geſagt, jeder Anhalt, ſeine Bedeutung als Maler und Bildhauer zu ermeſſen. Wenn aber ein ſolcher Mann an der Spitze der Aachener Hütte ſtand, ſo iſt mit Zuverſicht zu behaupten, daſs er auch maſsgebenden Einfluſs auf Plan und Anlage des Baues gewonnen. Freilich darf man ihn in Rückſicht auf ſeine ſociale Stellung nicht als eigentlich ausführenden Werkmeiſter denken, wie uns denn auch eine Anzahl von Männern, die unter ihm thätig waren, genannt werden, zunächſt Anſigis, dann ein weiterer Abt Udalrich als Plaſtiker und ein Meiſter Odo als Architekt. Für die Einwirkung Einhart's läſst ſich endlich gerade beim Aachener Münſter wenigſtens mit einiger Wahrſcheinlichkeit auch ein innerer Grund anführen. Reichere Kenntniſſe in den exacten Wiſſenſchaften waren in jener Zeit äuſserſt ſelten, Einhart aber galt nach dem Zeugniſſe Alkuins für Autorität in dieſen Dingen. Nun liegt gerade die Bedeutung des Aachener Baues weit mehr als in den Kunſtformen auf Seiten der Conſtruction. Während die erſteren in keiner Weiſe etwas auſserordentliches bieten, iſt die Conſtruction namentlich der Gewölbe der Empore eine ſo fein berechnete, daſs ihr Zeichner über eine für ſeine Zeit ſtaunenswerthe mathematiſche Kenntniſs verfügt haben muſs. Das aber paſst vorzüglich auf Einhart.

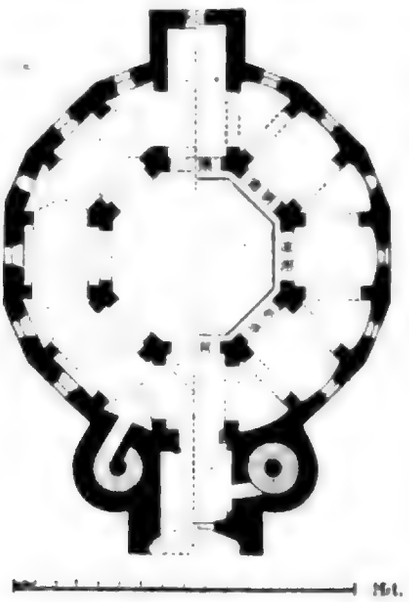
Im Hinblick auf alle dieſe Punkte wird man die ältere Anſicht wieder aufnehmen müſſen, welche die etwa erhaltenen Zeugen der künſtleriſchen Bethätigung Einhart's auf dem Gebiete der Architektur ſuchte und an den einzigen Bau Karl's des Groſsen, der bis auf uns gekommen, das Münſter zu Aachen, ſeinen Namen knüpfte. In den letztverfloſſenen Jahren iſt dann die archäologiſche Forſchung ſo glücklich geweſen, die Reſte der beiden von ihm auf ſeinen eigenen Beſitzungen erbauten Kirchen von Michelſtadt und Seligenſtadt innerhalb der ſpäteren Umbauten wiederaufzufinden, ſo daſs man jetzt drei Werke an ſeinen Namen knüpfen kann, ein Fall, der in der frühmittelalterlichen Baukunſt äuſserſt ſelten iſt.

Zu Aachen beſaſsen die Karolinger ſchon um die Mitte des Jahrhunderts eine Pfalz, die Karl, dem die dortigen Bäder wohlthaten, ſpäter von Grund aus neu aufbauen lieſs. Von dieſem ſeinem Palaſte iſt jedoch heut nichts mehr erhalten, und ſelbſt die ſorgfältigſten Unterſuchungen haben kaum vermocht über die Lage deſſelben genauere Auskunft zu geben. Nur ſo viel wiſſen wir, daſs der Bau mit auſserordentlichem Prachtaufwande geführt wurde, daſs Schaaren von Kunſthandwerkern aller Art, die zum Theil von fernher herbeigeholt worden, thätig waren, und daſs ſelbſt ein Theil der Baumaterialien, koſtbare Marmorſäulen etc. aus Italien mit unſäglichen Mühen über die Alpen bis hierher geſchafft wurden. Ebenſo einzelne plaſtiſche Werke, ſo die heut untergegangene Reiterſtatue Theoderichs des Groſsen aus Ravenna und die noch erhaltene antike Bärin, welche lange Zeit für eine der karolingiſchen Periode angehörige Copie der Wölfin auf dem römiſchen Kapitol galt. Erhalten iſt dagegen die Palaſt-

Digitized by Google

kapelle, zugleich die grofse Hof- und Staatskirche des Reiches, die wir in architektonifcher Beziehung als die Summe des künftlerifchen Könnens der Zeit anfehen dürfen. Sie war es, die der Stadt im Franzöfifchen den Namen gab (Aix-la-Chapelle). Im Bezirk des Palaftes felbft gelegen ftand fie durch einen hölzernen Gang in ihrem Obertheile direkt mit den kaiferlichen Gemächern in Verbindung. Der Bau begann im Jahre 796 und wurde 804 geweiht.

Die Anlage befteht aus einem mittleren mit achtfeitiger halbrunder Kuppel überwölbten Achteck, um welches fich in zwei Gefchoffen ein Seitenfchiff legt. Dies ift aus dem Sechszehneck mit abwechfelnd gröfseren und kleineren Seiten conftruirt, fo dafs fich im Obergefchofs zwifchen je zwei rechteckige Gewölbejoche der Decken jedes Mal ein dreifeitiges mit der Spitze gegen den Mittelfchiffspfeiler gekehrtes Gewölbefeld einfchiebt. Der Hauptraum fteigt bafilikaartig über das Nebenfchiff hinaus und empfangt durch Oberfenfter direktes Licht. Mit Recht

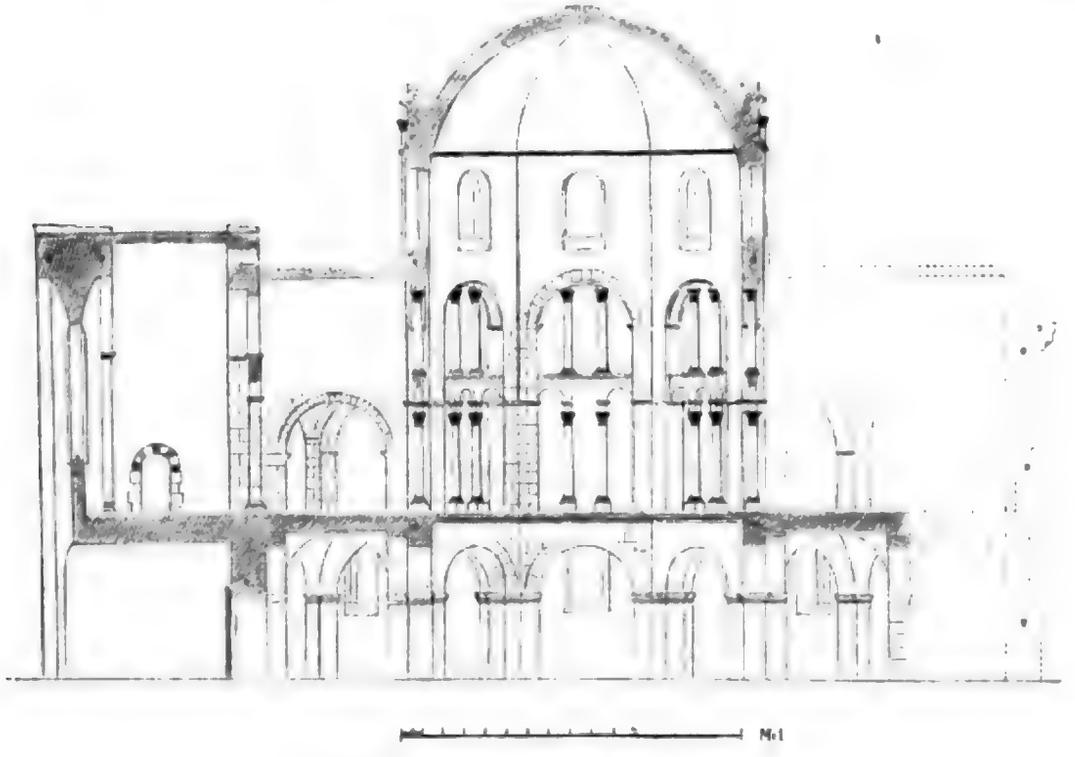


Aachen. Palaft-Kapelle. Grundrifs.

nennt Einhart die Kirche deshalb »Bafilika«, eine Aeufserung die nicht immer richtig verftanden worden. Ein rechtwinkliges, gleichfalls zweiftöckiges Altarhaus fchlofs den Bau im Often ab. Es ift heut verfchwunden und ein fchlanker fruhgothifcher Chorbau aus dem Jahre 1353 nimmt feine Stelle ein. In hoher Bogennifche präfentirt fich im Weften die rechtwinklige von zwei runden Treppenthürmchen flankirte Vorhalle. Das Syftem des Hauptfchiffes entwickelt fich, wie der Durchfchnitt zeigt, fo, dafs die rundbogige Arkade des Erdgefchoffes fich über einem einfachen Kämpfergefims ohne Detailgliederung aber in gefälligem Verhältnifs gegen das Nebenfchiff öffnet. Darauf folgt in der Höhe des Fufsbodens der Empore ein Gurtgefims. Die ganze Höhe der Galerie ift in jeder Achtecksfeite in einer grofsen Arkade erfchloffen, die aber durch Einfügung zweier Säulenftellungen über einander doch wieder in fich gegliedert ift. Am Kämpferanfatz der Kuppel fchliefst ein zweites Gurtgefims das Ganze ab. Die Pfeilerbildungen find fo einfach wie nur denkbar; die Fenfterfchrägen und Gurtbögen

Digitized by Google

gar nicht gegliedert, die wenigen Gefimfe höchft anfpruchslos. Diefes Fehlen der Detailbildungen aber ift bedingt durch die urfprüngliche Decorationweife des Innern. Der ganze Raum nämlich war, wie Verfaffer glaubt, von oben bis unten mit Mofaikgemälden auf Goldgrund bedeckt, wie dies S. Marco in Venedig noch ganz, S. Vitale in Ravenna wenigftens theilweife zeigt. Das vorige Jahrhundert erft fetzte an Stelle der Refte diefes prachtvollen Schmuckes eine nüchterne Stuccodecoration. Bei der gegenwärtigen Reftauration der Kirche, aber foll wenigftens ein Theil der Mofaiken im Anfchlufs an vorhandene ältere Zeichnungen erneuert werden. Die Fufsböden deckte buntes Steinmofaik. Alle Pfeilerbögen und der



Aachen. Palaft-Kapelle. Durchfchnitt.

ganze untere Theil des Bauwerkes waren in Quadermauerwerk hergeftellt, der Reft aus Bruchfteinen. In fpäterer Zeit verändert find nur der Oberbau der Vorhalle, das urfprüngliche Zeltdach der grofsen Kuppel und das Altarhaus, weshalb unfer Holzfchnitt von ihnen abfieht.

Bei diefer originellen hier in den gröbften Zügen fkizzirten Geftalt des Bauwerkes drängt fich die Frage nach den Gründen auf, die gerade für diefe hoch bedeutende Schöpfung eine von der allgemein gültigen Form der abendländifchen Kirchenanlage abweichende Geftaltung wählen liefsen; um fo mehr, als ein St. Gallener Mönch, der uns eine Reihe von Anekdoten zum Leben Karl's aufbewahrt hat, angiebt, der Bau fei nach der eigenen Dispofition des Kaifers ausgeführt, was denn doch, wenn es überhaupt auf Wahrheit beruht, befonders auf diefe abnorme Gefammtform bezogen werden mufs. Die Anficht, dafs etwa byzantinifche Hofkirchen das Vorbild abgegeben, ift längft verworfen; mit mehr Grund hat man auf die Kirche S. Vitale in Ravenna hingewiefen und in Aachen

Digitized by Google

eine freie Copie dieſes Werkes ſehen wollen. Zweifellos war der prachtvolle moſaikengeſchmückte Bau des Julianus Argentarius mit ſeinen Erinnerungen an Juſtinian dem Kaiſer bekannt; er oder ſeine Architekten haben ſich ſeiner auch bei der Conception der Aachener Kirche erinnert. Mehr aber als der Geſammteindruck von S. Vitale hat in Aachen nicht eingewirkt; in allen Einzelheiten ſtehen beide Bauten ſelbſtändig neben einander. Nur die Idee eines achteckigen Mittelraumes, der uber ein zweigeſchoſſiges Seitenſchiff noch emporſteigt, mit dem quadraten Altarhaus im Oſten und einer ähnlichen Vorhalle im Weſten iſt ihnen gemein. Namentlich iſt das Aachener Gewölbeſyſtem durchaus ſelbſtändig.

Ganz beſondere Aufmerkſamkeit verdient hier, wie ſchon erwähnt, die Eindeckung des oberen Seitenſchiffes; vielleicht die ſorgfältigſt überdachte Conſtruction des früheren Mittelalters überhaupt. Um dem Schub der Kuppel zu begegnen, was in Ravenna namentlich die niedrigen Halbkuppeln der Exedren thun, ließ man die Gewölbe der Empore von den Umfaſſungsmauern aus ſchräg gegen das Mittelſchiff anſteigen, wodurch ſie gewiſſermaſsen als um das Ganze herumlaufende Strebebogen functioniren. Aeſthetiſch gewann man dabei die Möglichkeit einer beſſeren Anſicht der Moſaiken dieſer Decken für den Betrachter vom Fuſsboden des Mittelraumes aus. Zugleich aber war ſich der Architekt wohl bewuſst, daſs ein Tonnengewölbe, welches in ſchräger Richtung (in einem ſtumpfen Winkel) die Wand trifft, erheblich weniger Widerſtandskraft in den Schnittlinien beſitzt als ein ſolches, bei dem der Schnittwinkel ein rechter iſt. Um dieſen trotz der ſchräg abfallenden Decke zu gewinnen, bildet er in den Umfaſſungsmauern bogenförmige Niſchen, die den einzelnen Gewölbebreiten genau entſprechen. Der Schildbogen, in dem ſich die beiden Cylinderflächen von Decke und Wand jetzt ſchneiden, liegt nun ſeiner Hauptrichtung nach in einer ſchiefen Ebene, gegen welche das Tonnengewölbe winkelrecht anfällt, ſo daſs ſein Schub dadurch viel voller und gleichmäſsiger aufgefangen wird, als wenn die ſchräge Fläche gegen die gerade Wand liefe (Mertens). Einer für jene Zeit ſo ungemein fein überdachten Conſtruction gegenüber kann man ſich des Verdachtes kaum erwehren, daſs irgend ein heut verſchwundenes Bauwerk des Alterthums das Vorbild dafür abgegeben. Zu den Feinheiten der Conſtruction iſt ferner die geſchickte Anbringung von Strebepfeilern an der Mittelkuppel zu rechnen. Im Innern als Theil des Mittelſchiffspfeilers functionirend, treppen ſie ſich dicht über den Pultdächern des Seitenſchiffes ab und ſteigen an den Ecken des Obergeſchoſſes in Form ziemlich ſtark ausgeſprochener Pilaſter mit Compoſitkapitellen auf. Bekanntlich iſt der Strebepfeiler an den römiſchen Gewölbebauten durchaus nichts ſeltenes. Von ihnen lernte ihn die romaniſche Baukunſt Frankreichs kennen, während er Deutſchland mit alleiniger Ausnahme von Aachen in vorgothiſcher Zeit fremd iſt. An ſeiner Stelle herrſcht hier die Liſene. Sein Vorkommen in Aachen deutet alſo auf ein Studium antiker Bauten, wie denn ein ſolches auch aus allen Details hervorleuchtet. Trotz aller Verwilderung und Rohheit der Form ſtanden Künſtler und Handwerker noch immer auf dem Boden der römiſchen Tradition. Wie ſehr man aber zugleich doch ſchon das richtige Verſtändniſs für die antike Formgebung verloren, zeigt gerade der Abſchluſs dieſer Streben, die ganz ſinnlos in korinthiſche Kapitelle auslaufen.

Man hat vermuthet, dieſe hätten das Hauptgeſims getragen; das aber war nicht der Fall. Die Kapitelle waren vielmehr nur ein ungeſchickter ornamentaler Abſchluſs des Pfeilers.

Die originelle Portalbildung mit der von zwei runden Treppenthürmchen flankirten Vorhalle und ihrer groſsen Bogennifche iſt das Vorbild für eine Reihe ähnlicher Anlagen geworden, in denen nur die Eingangsnifche fortfällt. Noch die gewaltige Façade des Domes zu Paderborn (1068) beruht auf dem hier nach ravennatiſchem Vorgange gegebenen Motive. Ueber dem Portal öffnete ſich eine Art Loggia, welche durch dieſelbe zweigeſchoſſige Säulenſtellung gegliedert war wie die Arkaden des Innern. Ob auch hierfür die heut verſchwundene älteſte Vorhalle von S. Vitale den Anſtoſs gegeben, iſt zweifelhaft, ſicher findet ſich eine verwandte Anordnung an den Reſten des Palaſtes Theoderichs. Wie noch heut in Rom der Papſt an feſtlichen Tagen von den ganz analogen Loggien der Peterskirche und des Laterans dem verſammelten Volke den Segen ertheilt, ſo hat auch hier wohl der Kaiſer ſich bei beſonderen Gelegenheiten öffentlich gezeigt. Im Obergeſchoſs haben wir den Glockenſtuhl zu denken, nicht aber auf den kleineren Rundthürmen, wie bisweilen angenommen wird.

Zieht man ſchlieſslich die Summe des Charakteriſtiſchen an dieſem Bauwerk, um dadurch ihm und ſo zugleich ſeinem Baumeiſter ihre Stellung in der Geſammtentwickelung anzuweiſen, ſo muſs man geſtehen, daſs der Hauptwerth namentlich nach dem Untergange der Moſaiken faſt ausſchlieſslich in der Art des Aufbaues liegt; und ſtellt man dieſen mit älteren Rundbauten zuſammen, ſo findet man, daſs das Beſtreben den Druck der groſsen Kuppel auf gewiſſe Einzeltheile des Werkes hinzulenken und den Reſt der Mauern möglichſt zu entlaſten, wie es uns im Gegenſatz zu der Wölbung des Pantheon an der Minerva medica zu Rom und San Vitale zu Ravenna entgegentritt und wie es in geradezu glänzender Weiſe S. Lorenzo maggiore in Mailand zeigt hier keine Fortſchritte macht, indem an dieſem Bau wieder die ganze Umfaſſungsmauer mit ihren Gewölben die tragende Function ausübt, welche die acht Kuppelpfeiler mit ihren Streben ſelbſtändig nicht zu leiſten vermöchten (Mertens). Wohl aber iſt die Wölbungsweiſe im Einzelnen ein Zeugniſs von der hohen Bildung des Architekten. Zu beachten iſt endlich, daſs die Kirche conſtructiv ein völliger Pfeilerbau war. Die rein decorativen Säulen, welche die oberen Arkadenöffnungen füllen, ſtammen von einem antiken Bau.

Mit Bewunderung ſahen die Zeitgenoſſen auf das Werk, und trotz ſeiner auſsergewöhnlichen Form und der für architektoniſche Unternehmungen wenig geeigneten Zeit, die bald folgte, iſt der Einfluſs deſſelben auf die gleichzeitige Baukunſt deutlich zu verfolgen. Nicht daſs ſich von der halb antiken Ornamentik und Conſtruction der Stil weiter entwickelt hätte; die Einwirkung bleibt vielmehr rein äuſserlich. Die ungewöhnliche Geſammtgeſtaltung wurde einfach mehr oder minder getreu copirt. Zunächſt ſcheint die Anlage vorbildlich für die kaiſerlichen Pfalzkapellen geworden zu ſein. Im Nymwegen entſtand im Anſchluſs an den dortigen Palaſt noch unter Karl eine Reproduktion; unter Ludwig eine ſolche zu Diedenhofen, und ſelbſt die zweigeſchoſſigen faſt immer quadraten Schloſskapellen an romaniſchen Burgen noch laſſen freilich ſehr verdunkelt das Nach-

Digitized by Google

wirken des Aachener Baues erkennen. Doch auch an Klöftern und Bifchofsfitzen ahmte man das Werk Einhart's nach, fo zu Mettlach in dem fogenannten alten Thurm, zu Lüttich in der St. Johannskirche, in der Kirche des Nonnenkloſters zu Ottmarsheim, an dem verfchwundenen alten Dom zu Magdeburg und wenigſtens theilweis an der Stiftskirche zu Eſſen. Befonders fcheint auch den Zeitgenoſſen die originelle Gliederung der grofsen Arkadenöffnungen ins Auge gefallen zu fein. Es iſt dies gleichfalls eine antike Behandlungsweife, deren älteſtes uns bekanntes Beifpiel wir in der urſprünglichen Geſtaltung des Pantheon (nach Adlers Reſtauration) zu fehen haben, die aber in den Thermenanlagen der fpäteren Zeit ziemlich beliebt gewefen zu fein fcheint. Sie kehrt ohne weiteren Anfchluſs an die Aachener Formen in der erſten Hälfte des XI. Jahrhunderts in der Kirche Maria im Kapitol zu Cöln wieder, verfchwindet aber dann aus der mittelalterlichen Baukunſt. —

Auf feiner Beſitzung Michelſtadt in der heutigen heſſiſchen Provinz Starkenburg hatte Einhart fchon vor 819 eine mönchifche Anſiedlung »eine Cella« gegründet, die er in jenem Jahre in Gemeinfchaft mit Imma für den Fall ihres kinderlofen Abſterbens dem Kloſter Lorfch vermachte. In der Abſicht das Anfehen dieſer feiner Stiftung zu heben, ſtrebte er danach, fie in den Beſitz wunderthätiger und damit den Zufluſs von Gläubigen befördernder Reliquien zu fetzen. Lange Zeit war jedes Bemühen umfonſt, denn derartige Schätze wurden von ihren Beſitzern felbſtverſtändlich nur in den allerfeltenſten Fällen fortgegeben. Endlich zeigte fich eine Gelegenheit zur Realiſirung feiner Wünfche, wie er ausführlich in feiner »Gefchichte der Uebertragung der Körper der h. h. Märtyrer Petrus und Marcellinus fchildert, eine Erzählung, die wenigſtens im kurzen Auszuge hier ihren Platz finde: Am Hofe von Aachen hielt fich im Jahre 827 ein Diakon aus Rom mit Namen Deusdona auf. Mit ihm fprach Einhart gelegentlich über fein Begehr, da er wufste, dafs Rom eine reiche Fülle von Reliquien befafs. In jener Zeit gerade war man dort mit der Aufräumung der Katakomben befchäftigt; fo waren z. B. 817 zweitauſenddreihundert Körper nach Sta. Praſſede übergeführt worden. Der fchlaue Italiener, der hier eine Gelegenheit witterte, Vortheil zu ziehen, erzählte, als er fich von Einhart's Eifer für die Sache überzeugt, dafs er felbſt mehrere heilige Leichname befitze, die er gegen Erſtattung der Reifekoſten in die Heimath und Stellung eines Maulthieres verkaufen würde. Sofort nahm Einhart diefe Bedingungen an und gab ihm feinen Secretär Ratleic nebſt einigen Begleitern mit, um die Heiligthümer in Empfang zu nehmen. Die günſtige Gelegenheit benutzte auch Abt Hilduin von St. Denis, um feinerfeits einen Prieſter zu gleichem Zweck mit nach Rom zu fenden. Als die Franken dort angekommen waren, ſtellte fich bald heraus, dafs Deusdona fie belogen hatte, und weder felbſt Reliquien befafs noch auch nur die Ueberlaſſung folcher vermitteln konnte. Ratleic liefs fich dadurch aber nicht entmuthigen, fondern blieb entfchloſſen, es koſte was es wolle, den Willen feines Herrn zu erfüllen. Deshalb fchien es ihm rathfam mit Deusdona, dem einzigen Menfchen, den er in der fremden Stadt

Digitized by Google

kannte, trotz ſeines Betrugs nicht zu brechen. Aufmerkſam durchwanderte er die Kirchen und unterſuchte die darin vorhandenen Gräber von Heiligen; endlich entdeckte er, daſs die Körper der heiligen Petrus und Marcellinus in einer Krypta (Katakombe der heiligen Helena?) an der Via Labicana neben der jetzt verſchwundenen Kirche S. Tiburcio leicht und ohne Aufſehen zu ſtehlen wären. In Deusdona's Geſellſchaft ſtieg man Nachts hinab, ſtärkte ſich durch frommes Gebet zu dem Vorhaben, erbrach den Stein und fand zu vorderſt den Körper des heiligen Marcellinus, der mit gröſstem Reſpect in ein bereitgehaltenes Tuch gewickelt und von Deusdona in ſeine Wohnung bei S. Pietro in vincoli getragen wurde. Ratleic hatte erreicht, was er gewollt, und hätte ſich damit begnügen können. Jetzt aber kamen ihm religiöſe Bedenken, ob es nicht ſündhaft ſei, den Körper des einen Heiligen mit ſich zu nehmen und ſeinen Gefährten im Märtyrerthum zurückzulaſſen, nachdem beide über fünfhundert Jahren in gemeinſamer Gruft geruht. Davon aber wollte Deusdona nichts wiſſen, dem die Sache zu gefährlich war, und der mit einmaliger Hülfeleiſtung ſeine volle Schuldigkeit gethan zu haben glaubte. Stand doch nach damaligem römiſchem Geſetz der Tod auf Schändung von Gräbern. An ſeiner Stelle lieſs ſich ein griechiſcher Mönch, Baſilius, zu dem neuen Streich bereit finden. Wieder gelang Alles nach Wunſch und im Beſitz zweier ganzer Heiligen rüſtete man zur Abreiſe. Weniger glücklich war unterdeſſen Hilduins Abgeſandter geweſen, der den Körper des heiligen Tiburtius aus der gleichnamigen Kirche entwenden wollte, aber bei der Feſtigkeit des Verſchluſſes davon abſtehen und unverrichteter Sache in die Heimat zurückkehren muſste. In aller Stille ſandte Ratleic ſeinen koſtbaren Schatz voraus, und nachdem er ſelbſt noch ſieben Tage gewartet, um ſich zu vergewiſſern, daſs der Raub unentdeckt geblieben, brach auch er endlich auf. In Pavia hatten ſich beide Parteien in der Kirche S. Giovanni, deren Benefiziar Einhart war, Rendezvous gegeben und trafen auch glücklich zuſammen. Von nun an war kaum noch Gefahr zu befürchten. Boten gingen an Einhart ab, und ſchon in Solothurn traf man auf eine von dieſem entgegengeſandte Escorte. Da das Geheimniſs jetzt nicht mehr gewahrt zu werden brauchte, ſo verbreitete ſich die Nachricht von der Ankunft der Reliquien ſchnell durch das Land, und von allen Seiten ſtrömten verehrende Gläubige herbei. Der Reſt der Reiſe glich einem Triumphzuge.

Mit der Ankunft in Michelſtadt aber war der letzte Akt des Stückes noch nicht geſpielt und Einhart's Sorgen nicht zu Ende. Hilduin's Abgeſandter, der die Reiſe doch nicht ganz vergeblich gemacht haben wollte, hatte nämlich in Pavia nächtlicher Weile einen Theil vom Körper des einen Heiligen entwendet und ihn ſeinem Abte übergeben, der damit wohl zufrieden war. Nicht ſo Einhart, welcher fürchtete, daſs das Anſehen ſeines Beſitzes unter der allmälig ruchbar werdenden Kunde von dem Diebſtahl leiden könnte, und daher alles aufbot, Hilduin zur Herausgabe des Entwendeten zu bewegen. Nach vielen Bitten und Vorſtellungen erſt gelang es ihm. Nicht weniger ſchwer aber traf ihn der Umſtand, daſs den Heiligen der Aufenthalt in Michelſtadt nicht zuſagte, und ſie durch allerlei Erſcheinungen die Weiterführung verlangten. Nur ungern und erſt auf die ausdrücklichſten Mahnungen entſchloſs er ſich, auf ſeinen

Digitized by Google

Lieblingswunſch, die Reliquien an dem Orte zu haben, den er ſich ſelbſt zum dauernden Ruheſitz erwählt, und an dem er bereits eine Kirche gebaut, zu verzichten; aber dem Willen der Heiligen wagte er nicht den Seinigen entgegenzuſetzen. Im Januar 828 brach man wieder auf, um jedoch ſchon einige Meilen weiter nördlich zu Mühlheim (Seligenſtadt) den genehmen Platz zu finden. Eine Fülle von Wundern beſtätigte die Zufriedenheit wie die groſse Macht des Märtyrer und tröſtete ſo Einhart über das Scheitern ſeines urſprünglichen Projectes. — Soweit ſeine eigene Erzählung, die in ihrer Naivetät ein werthvoller Beitrag zur Kultur- und Religionsgeſchichte jener Periode iſt.

Zur Zeit der Schenkung ſtand in Michelſtadt nur eine beſcheidene hölzerne Baſilika, in Seligenſtadt ein kleiner Steinbau. Bald aber begann an dem erſteren Orte ein Neubau, der 827 fertig und nur der noch fehlenden Reliquien wegen ungeweiht war. Die Entſtehungszeit dieſer älteſten, heut wenigſtens in Reſten erhaltenen, Langhauskirche Deutſchlands iſt alſo in die Zwiſchenzeit von 815—827 zu ſetzen. Sie war nach Einhart's Zeugniſs ein ziemlich bedeutender Bau. Heute ſtehen freilich nur noch unter ſpäterer Ueberkleidung die ſchlanken Pfeiler des Mittelraumes mit ihren Arkaden, die Mauern des Langhauſes, ſo wie vereinzeltes an den Oſttheilen. Wahrſcheinlich war es eine T förmige Baſilika mit drei Konchen am Querſchiff. Die karolingiſchen Pfeiler und Bögen ſind aus beſonders zu dieſem Zweck geformten flachen Ziegeln, mit breiten Mörtelfugen zwiſchen ſich, hergeſtellt, die Wände in Bruchſteinmauerwerk. Der römiſche Einfluſs macht ſich alſo in der Technik hier noch entſchieden geltend; ihn erkennt man auch in der Bildung der Pfeilergeſimſe und Baſen. Am beſten am ganzen Bau erhalten iſt die Krypta, deren reicher und ſonſt nicht wieder vorkommender Grundriſs den Coemeterien der altchriſtlichen Katakomben nachgebildes iſt. Auch der Umſtand, daſs dieſe Gruft ſo tief in der Erde liegt, daſs eine Erhöhung des Kirchenfuſsbodens nicht nöthig war, und zugleich völlig fenſterlos iſt, kennzeichnet ſie als eine Copie jener römiſchen Anlagen. Der Zugang zu ihr fand abweichend von der allgemeinen (ſpäteren) Sitte von auſsen an der Südſeite ſtatt, ähnlich wie zu S. Michael in Fulda (820—22).

Etwas beſſer ſind wir über den Seligenſtädter Bau unterrichtet, der noch im Jahre 828 begann, freilich nicht durch gröſsere erhaltene Reſte, denn auch hier ſind nur die Mauern der drei Schiffe und die Arkaden, mit ihren neun Pfeilern auf jeder Seite, die im ganzen mit den Michelſtädter übereinſtimmen, karoliniſch, während ſogar die Krypta bei ſpäteren Umbaûten verſchwunden iſt. Dafür aber ergiebt ſich aus Einhart's Schriften einiges über ihre Geſtalt. Die Anlage glich den italieniſchen Baſiliken: vor der Weſtfront befand ſich das Atrium, von dem aus drei Thüren in die drei Schiffe der Kirche führten. An dieſer Stelle beſaſs dieſelbe eine Empore, die tief genug war, daſs ein Altar darauf ſtehen konnte; wir haben uns dieſelbe alſo als eine Art Weſtchor zu denken. Wenn ein ſolcher aber auch bei Kirchen mit ausgeſprochener Weſtfaſſade wie hier vorkommen konnte, ſo muſs die Verbreitung der doppelchörigen Anlage in jener Frühzeit noch viel allgemeiner geweſen ſein, als man gewöhnlich annimmt. Von jenem erhöhten Punkte aus, alſo getrennt von den eigentlichen Kirchenräumen, pflegte Einhart dem Gottesdienſte beizuwohnen, ein

Digitized by Google

Platz der in ſeiner merkwürdigen Analogie mit der Lage der Kaiſerloge in Aachen nicht ohne Bedeutung iſt. In beiden Fällen findet die Iſolirung des Kirchenpatrones ſtatt, und beide Male wird hierfür die Emporkirche und der Platz im Weſten gegenüber dem Altar gewählt. Es klingt auch hier wieder derſelbe Gedanke an, der ſpäter zur Entſtehung der Doppelkapellen führte. Der Glockenthurm ſtand nicht an der Weſtfront, iſt alſo wohl iſolirt vom Kirchengebäude zu denken.

Erſter Abt des zu Seligenſtadt gegründeten Kloſters war Einhard ſelbſt. Ungewiſs nur bleibt es, ob er erſt in dieſer ſpäteren Zeit die Weihen empfangen, oder ob er ſchon von Jugend auf Prieſter geweſen. Nach den Sitten der Zeit wäre weder ſeine Ehe als ein Zeugniſs gegen den geiſtlichen Beruf, noch der Umſtand, daſs er ſchon früh als Inhaber von Abteien und Pfründen auftritt, als ein Beweis dafür anzuſehen. Da er aber in Seligenſtadt ſelbſt gelegentlich die Meſſe laſs, ſo muſs er wenigſtens zu dieſer Zeit die Weihen beſeſſen haben. Mit zunehmendem Alter traten denn auch die religiöſen Beziehungen bei ihm mehr und mehr in den Vordergrund; in den Erzählungen der Translatio finden wir ihn völlig im Wunderglauben der Zeit aufgehend, jede einzelne That ſeiner Märtyrer berichtet er mit naiven Genügen und dankbarer Bewunderung.

Von Geſtalt war er auffallend klein, was ihm aus einer Verſtümmlung des eigenen Namens den Spottnamen »Nardelchen« eintrug, dabei von einer dem Queckſilber ähnlichen Beweglichkeit und Unruhe, freilich zugleich beſtändig thätig und von groſser Arbeitskraft. Dies unruhige Weſen, verbunden mit der körperlichen Kleinheit, machte ihn zur Zielſcheibe mannigfacher Neckereien der Freunde, wovon eine Anzahl noch erhaltener witziger Epigramme Zeugniſs ablegt. So hatte Alkuin eines Tages einen Scherz in Verſen, wie es ſcheint an ſeine Hausthür geheftet, der mit den Worten begann: »Klein iſt die Thür und klein der Bewohner des Hauſes« und mit »Nardelchen, Du mein Kleiner, ſei mir gegrüſst« ſchloſs. Biſchof Theodulf von Orleans ſchildert ihn im Jahre 796 folgendermaſsen:

> Nardelchen trippelt behend und hurtigen Schritts auf und nieder,
> Hier bald iſt er, bald da, emſig, der Ameiſe gleich.

Aber er fährt gleich darauf fort:

> Ob auch winzig der Körper, ein mächtiger Geiſt wohnt darinnen;
> Hoher Gedanken Flug herrſcht in dem engen Gehäus.

Und dieſe Gegenüberſtellung der äuſseren Erſcheinung Einhart's mit ſeiner geiſtigen Bedeutung findet ſich auch in einigen Verſen Walafried Strabo's:

> Höchſte Verehrung gebührt nicht minder dem würdigen Vater
> Beſeleel, der beherrſcht mit ſeltner Begabung der Künſte
> Weites Gebiet vollauf. So beherrſchet der Himmelsſchöpfer
> Alles im Weltenraum, das Groſse und Kleine durchdringend. —
> Hat je reicheres Wiſſen und Können ein Rieſe beſeſſen,
> Als wir glänzen es ſehen in unſerem winzigen Männlein?

Wahrlich ein beredtes Zeugniſs für das hohe Anſehen, welches unſer Meiſter bei ſeinen Zeitgenoſſen beſaſs; ſchon ſie nannten ihn den »groſsen Einhart«.

Digitized by Google

Wenn auch die kritiſche Beurtheilung ſeiner Schriften uns heute zeigt, daſs er an gründlicher klaſſiſcher Bildung hinter dieſem oder jenem Gelehrten des karolingiſchen Kreiſes zurückgeſtanden, ſo kam ihm an univerſeller Bedeutung doch kein Anderer nur nahe. Ludwig legte den meiſten Werth auf ſeine ſtaatsmänniſche, die Zeitgenoſſen auf ſeine künſtleriſche Thätigkeit. Und ſo wenig wir auch heut im Stande ſind, die letztere in ihren einzelnen Leiſtungen im Detail zu reconſtruiren, ſo iſt doch das eine mit Sicherheit feſtzuhalten, daſs er an der Spitze der ganzen künſtleriſchen Production ſeiner Zeit geſtanden, durch perſönliche Begabung und glänzende äuſsere Stellung eine der eigenartigſten Künſtlererſcheinungen des geſammten Mittelalters.

Er ſtarb hochbetagt am 14. Mai 840 und wurde zu Seligenſtadt begraben.

Anmerkungen.

Der urſprüngliche Name des Künſtlers iſt, wie wir ihn gegeben, »Einhart (Einhard)«. Erſt im weiteren Verlaufe des Mittelalters ging die in der Ausſprache übliche Trennung des Diphthongen (E-inhart) auch in die Schrift über, wodurch dann »Eginhart (Eginhard)« entſtand.

Die hiſtoriſche Literatur über Fulda und Einhart iſt ziemlich reichhaltig, hervorzuheben ſind namentlich Pertz (auch die deutſche Ausgabe), Jaffé, Boehmer, Wattenbach, Teulet, Ideler, Browerus, Weinkens, Mabillon. Kunſtgeſchichtlich ſiehe für Aachen, Mertens bei Förſter: Bauzeitung 1840; Förſter: Denkmale Bd. III. und Hübſch: Altchr. Baſiliken. Eine erſchöpfende Publication dieſes ſo wichtigen Werkes fehlt noch immer. Die hier gegebenen Holzſchnitte ſind durch gütige Vermittelung des Herrn Oberregierungsrathes Claeſſen nach den genauen Aufnahmen der Aachener Bauhütte gefertigt, machen alſo den älteren Abbildungen gegenüber auf gröſsere Zuverläſſigkeit Anſpruch. Für Michelſtadt ſiehe G. Schäfer in der Zeitſchrift für bildende Kunſt 1874; für Seligenſtadt Naſſauer Annalen XII und Archiv für heſſiſche Geſchichte XIII. Abſichtlich iſt eine Detailſchilderung der Bauten vermieden und mehr ihre beſondere Bedeutung innerhalb der geſchichtlichen Entwickelung betont worden, ſoweit dies in dem engen Rahmen möglich war.

II. III.

TUOTILO VON ST. GALLEN.

DER H. BERNWARD.

Von

Alwin Schultz.

Digitized by Google

Tuotilo von St. Gallen.

† nach 912.

Die Chroniken und Annalen, denen wir Mittheilungen über die Kunſtzuſtände des früheren Mittelalters verdanken, ſind ausnahmslos von Geiſtlichen geſchrieben. Dieſe haben es natürlich vorgezogen die Bauten, welche in ihren Kirchen und Klöſtern ausgeführt wurden und die verſchiedenen Kunſtwerke, mit denen man jene ausſchmückte, zu ſchildern, die Namen der kunſterfahrenen Brüder zu erwähnen und deren Ruhm zu verbreiten, als der weltlichen Meiſter zu gedenken, welche Burgen und Schlöſser, Wohnhäuſer u. ſ. w. errichteten und mit ihren Kunſtwerken verzierten. So kommt es, dass wir von den Leiſtungen der Laien wenig oder gar nichts erfahren, während doch ſicher in Italien und den übrigen durch die Römerherrſchaft cultivirten und civiliſirten Ländern die bildende Kunſt während der nächſten Jahrhunderte, die der Auflöſung des weſtrömiſchen Reiches folgten, gewöhnlich von Laien geübt wurde. Nebenbei mögen Weltgeiſtliche und Mönche ſich in der Kunſt verſucht haben, doch erſcheint es immerhin wahrſcheinlich, daſs in den gedachten Ländern die Laien nie aufgehört haben als Künſtler thätig zu ſein.

Anders lagen die Verhältniſſe, wie wir im erſten Capitel geſehen, in den Gegenden, die dem Chriſtenthume und gleichzeitig der Cultur erſt gewonnen werden muſsten, alſo auch in dem gröſseren Theile von Deutſchland. Die Miſſionäre, die da das Chriſtenthum predigten, die Weltgeiſtlichen und Mönche, die das von jenen begonnene Werk fortſetzten, die erſten Kirchen gründeten und Klöſter anlegten, von denen aus Bildung und Geſittung ſich unter die rohen Maſſen der Neubekehrten verbreiten ſollte, alle dieſe konnten kaum darauf rechnen in ihren Gemeinden Leute vorzufinden, die ihnen Kirchen und Kloſtergebäude zu Danke auszuführen, geſchweige denn die nothwendigen Bildhauer- und Malerarbeiten zu übernehmen im Stande waren. Da muſsten die Aebte und ihre Mönche, die Biſchöfe ſammt ihrer Cleriſei zunächſt ſelbſt Hand anlegen und es ſich angelegen ſein laſſen, unter ihren Hörigen ſich nach und nach brauchbare Arbeitskräfte zu erziehen. Die Aufgabe, die ein Kloſter in jenen Jahrhunderten zu erfüllen hatte, war eine überaus ſchwere und ſchwierige. Abgeſehen davon, daſs die Pflege der Wiſſenſchaft wie der Kunſt, den Mönchen vom Orden des heiligen Benedict zur Pflicht gemacht wurde, daſs ſie Schulen hielten, Bibliotheken anlegten und durch eigene Arbeit vergröſserten, wiſſenſchaftliche Studien trieben und unter einander in dieſer Richtung wetteiferten, die bildende Kunſt wie die

Digitized by Google

Poeſie und Muſik übten, abgeſehen davon, ſage ich, muſsten ſie auch der Beſtellung ihrer Ländereien volle Aufmerkſamkeit widmen, Wälder ausroden, Sümpfe trocken legen, die Obſt und Gemüſecultur verbeſſern, kurz auch hinſichtlich ihrer Landwirthſchaft der ganzen Umgebung vor allem ihren Gemeinden ein zur Nachahmung anlockendes Beiſpiel geben. Daſs ſie die Kleinhandwerke ſelbſt betreiben muſsten, liegt auf der Hand; doch war es da leichter unter den Hörigen die entſprechenden Arbeitskräfte aufzutreiben. So bildet ein Kloſter jener Zeit, alſo etwa im achten oder neunten Jahrhundert, ein kleines Gemeinweſen für ſich; um die Kirche und die Wohnungen der Mönche gruppiren ſich Stallungen und Scheuern, Malzdarren und Brauereien, Werkſtätten von Böttchern, Seilern, Schuſtern, Sattlern, Waffenſchmieden und Schildmachern, von Drechslern, Goldſchmieden, Schloſſern, Walkern u. ſ. w. und ſelbſtverſtändlich Wohnungen für Fremde und Pilger.

Ueber alle dieſe Arbeiter und Werkſtätten hatten die Mönche die Aufſicht zu führen, da deren Erzeugniſſe ihnen unumgänglich nöthig waren und ſie nothgedrungen dafür ſorgen muſsten, daſs alles, deſſen ſie zum Leben bedurften, bei ihnen angefertigt wurde; einmal exiſtirte ein unabhängiger Handwerkerſtand noch nicht, von dem ſie ihre Bedürfniſſe hätten entnehmen können, dann wären auch die Waaren, welche durch den Handel etwa zu erwerben waren, ihnen bei dem immerhin fühlbaren Mangel an baarem Gelde zu theuer zu ſtehen gekommen. Meiſtentheils werden die Mönche allerdings an den Handwerksarbeiten kaum Theil genommen haben, und Fälle, daſs ſie ſelbſt bei den Bauten Hand anlegen muſsten, wie wir die Fuldenſer Mönche in dem Libellus supplex Carolo M. porrectus haben klagen ſehen, mögen nicht zu häufig geweſen ſein; ihre Thätigkeit beſchränkte ſich gewöhnlich wohl darauf, daſs ſie zu den Bauten die Pläne entwarfen, die Ausführung leiteten und etwa die eine gröſsere Kunſtfertigkeit erheiſchenden Arbeiten, alſo Sculpturen, Malereien etc. eigenhändig vollendeten. Es lag aber natürlich im Intereſſe einer Kloſtergemeinſchaft unter den Brüdern Leute zu haben, die derartigen Aufgaben gewachſen waren, und man legte groſsen Werth darauf talentvolle Schüler und Novizen in der Ausübung der bildenden Kunſt anzuleiten und ihnen auch durch Reiſen nach andern Brüderklöſtern Gelegenheit zu bieten ihre Geſchicklichkeit weiter auszubilden. Selbſtverſtändlich wählte man nur ſolche Leute aus, deren künſtleriſche Anlagen ſich deutlich bemerkbar machten; es iſt dies ein nicht genug zu beachtender Zug, der die mönchiſche Kunſt von der handwerksmäſsigen des ſpäteren Mittelalters unterſcheidet. Jene Mönche waren Alle talentvoll, unter den Handwerkern haben jedoch Viele, wenn nicht die Meiſten, die Kunſt bloſs geübt, weil ſie doch einen Beruf ergreifen muſsten und Verhältniſſe ſie gerade zu dieſer Wahl beſtimmten, ohne daſs ſie wirklichen Trieb und Befähigung in ſich verſpürten; ſie lernen dann eben, was bei der Kunſt gelernt werden kann und bleiben ihr Lebtag mittelmäſsige Erſcheinungen. Der Mönch bekam für ſeine Kunſtleiſtungen nichts; arbeitete er für andere Kirchen, ſo fiel der Erlös ſeinem Convente zu, der wiederum für den Lebensunterhalt und alle Bedürfniſſe ſeines kunſtbegabten Bruders Sorge trug. Nicht des Geldwerthes wegen arbeitete er, ſondern ſeine Thätigkeit, die ja zunächſt der Kirche zu Gute kam, galt ihm als ein Gottesdienſt;

die Arbeit möglichſt gut auszuführen war ihm eine heilige Pflicht, und was verſchlug es ihm, der der materiellen Sorgen überhoben war, ob er längere Zeit ſeinem Werke widmete? Anders die Handwerksmeiſter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Dieſe wollten und mufsten von ihrer Kunſt leben, ihre Familie erhalten, alſo auch darauf verzichten, auf eine nicht gewinnreiche Arbeit eine längere Zeit zu verwenden. Wie die Bezahlung, ſo die Leiſtung; wird das Werk gut bezahlt, ſo führt es der Meiſter wohl eigenhändig aus; iſt der Lohn geringe, ſo überläfst er die Ausführung einem Geſellen oder Lehrling. Der kunſtverſtändige Mönch wird von ſeinen Brüdern hoch geachtet; die Chroniſten verkünden ſeinen Ruhm und noch in ſpäter Zeit rühmt ſich der Convent einen tüchtigen Künſtler einſtmals unter die Seinigen gezählt zu haben. Der Maler, Bildhauer, Baumeiſter der ſpäteren Zeit iſt ein Handwerker, deſſen Namen höchſtens unter ſeinen nächſten Stadt- und Zeitgenoſſen als der eines geſchickten Arbeiters einigen Klang hat, bald vergeſſen wird und meiſt erſt nach vieler Anſtrengung jetzt noch zu ermitteln iſt.

Bezeichnend für jene ältere Periode der mittelalterlichen Kunſtentwickelung iſt es auch, dafs die mönchiſchen Künſtler meiſt in allen Zweigen der bildenden Kunſt erfahren ſind, dafs ſie ſowohl als Architekten, wie als Bildhauer, Schnitzer, Goldſchmiede, Maler zu arbeiten verſtehen. Wie die Gelehrten derſelben Epoche alle Wiſſenſchaften, die der damaligen Zeit bekannt waren, gewöhnlich ſich aneigneten und in vielen derſelben nach Kräften productiv ſich bewährten, ſo erwirbt ſich ein Künſtler alle Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten, die mit ſeinem umfaſſenden Berufe im Zuſammenhange ſtehen. Erſt die Zunftordnungen des ſpäteren Mittelalters machen dieſe univerſelle Auffaſſung der Kunſtübung unmöglich, weiſen einem jeden Künſtler ſein beſtimmt umgrenztes Gebiet an. In Italien ſcheint dieſer Zunftzwang nie ſo drückend geweſen zu ſein, und dem Beiſpiele Italiens iſt es wohl zuzuſchreiben, wenn ſeit dem ſechszehnten Jahrhundert auch in Deutſchland man ſich mehr und mehr von dieſen Feſſeln befreit.

So zahlreich nun auch die in den Kloſterchroniken, Annalen, Biographien überlieferten Notizen über die künſtleriſche Thätigkeit von Mönchen uud Weltgeiſtlichen ſein mögen, ſo wird eine Zuſammenſtellung derſelben, wie ſie z. B. Springer in ſeiner Abhandlung »die Künſtlermöche im Mittelalter« (Mitth. d. k. k. Comm. z. Erf. der Baudenkmale VII. p. 1. ff, Wien 1862.) gegeben hat, dem Kunſtfreunde doch wenig Intereſſantes bieten, ſo wichtig ſie auch für den Forſcher ſein mag, da einmal die Nachrichten theils ſehr kurz ſind und über das Leben und Treiben der Künſtler wenig oder gar keine Auskunft ertheilen, dann aber auch, weil die Werke der erwähnten Meiſter zum gröfsten Theile verloren ſind, uns alſo die Möglichkeit benommen iſt, deren Bedeutung und Werth ſelbſt zu prüfen und feſtzuſtellen. Um ſo höher iſt es zu ſchätzen, dafs wir über einige jener alten Meiſter ausreichende Nachrichten beſitzen und dafs auch von Manchen noch Werke, die unzweifelhaft ihnen zuzuſchreiben ſind, ſich bis auf unſere Tage erhalten haben. Unter dieſen deutſchen Künſtlern aus der Kloſterzelle iſt einer der älteſten und beachtungswertheſten der Sanct-Gallenſer Mönch Tuotilo.

Tuotilo's Leben und Wirken ſchildert höchſt anſchaulich der Mönch von

Digitized by Google

St. Gallen Eckehard IV. (etwa 980–1036), der Fortſetzer der von Ratpert (Monumenta Germaniae hiſtorica. Script II.) begonnenen Caſus Sancti Galli. Der längſt verſtorbene Künſtler lebte noch friſch in dem Gedächtniſs ſeiner Brüder, die mit Stolz ſich dieſer Zierde ihres Kloſters erinnerten, und ſo konnte denn Eckehard eine Menge Anekdoten erfahren und uns überliefern, die, wenn auch nicht abſolut glaubwürdig, doch uns das Weſen und vor allem die Art des Mannes, wie er ſeinen Genoſſen erſchienen war, recht wohl erkennen laſſen. Die Nachrichten, die Eckehardus minimus (etwa 1220) in der Biographie des Notker Balbulus (Canisius, Lectiones antiquae, VI. 934.) über Tuotilo mittheilt, ſind wörtlich dem Werke ſeines älteren Namensvetters entnommen und verdienen deshalb keine Beachtung.

Die Jugend Tuotilo's fällt in die Zeit, als Grimaldus (841—72) Abt von St. Gallen war. Dieſer hatte den Mönch Iſo aus dem Kloſter Grandval im Jura nach St. Gallen gezogen und ihm die Leitung der Kloſterſchule anvertraut. Zu Iſo's hervorragendſten Schülern gehörten unſer Künſtler und ſeine intimen Freunde, der bereits erwähnte Ratpert († um 900) und Notker Balbulus († 912); mit ihnen gemeinſam wurde auch Salomo unterrichtet, der ſpäter Biſchof von Conſtanz und 890 Abt von St. Gallen wurde und 920 ſtarb. Von dieſer Schulzeit datirt der Widerwille, den die drei Freunde gegen Salomo, der ihnen von Iſo vorgezogen wurde, ſtets bewahrten. Weitere Ausbildung erhielten ſie durch den Iren Möngal, der unter dem Namen Marcellus in das St. Gallenſer Kloſter eingetreten war.

Wer Tuotilo in der bildenden Kunſt unterwieſen hat, davon weiſs Eckehard nichts zu berichten; vielleicht war er ein Schüler des Winihartus von St. Gallen, den der Reichenauer Mönch Ermenricus († 866) einen Daedalus nennt (ſ. Springer a. a. O. S. 38).

Tuotilo war im Gegenſatze zu ſeinem Freunde Notker von athletiſchem Körperbau. Als er auf einer Reiſe von Räubern angefallen wird, und ſeine beiden Begleiter ſchon zu Boden geworfen ſind, reiſst er in Ermangelung von Waffen eine ſtarke Eiche aus dem Boden und ſchlägt ſo die Feinde in die Flucht. Einen anderen Beweis ſeiner an den im Roſengarten gefeierten Heldenmönch Ilſan erinnernden Stärke gab er, als unter Salomo's Regierung ein Mönch, Sindolf, es ſich einfallen liefs, die Freunde bei ihren Unterhaltungen zu belauſchen und bei dem ihnen nicht wohlgeſinnten Abte zu verklagen. Die drei Unzertrennlichen pflegten mit Genehmigung des Abtes nach der Vesper im Schreibzimmer zuſammenzukommen und ihre Abſchriften zu collationiren. Tuotilo hatte ſchon öfter bemerkt, daſs der Spion an dem Fenſter horchte und beſchloſs ihn zu ſtrafen. Er ſchickte den zaghaften Notker an dem zur Rache beſtimmten Tage fort, ſtellte Ratpert draufsen in ein Verſteck und wartete am offenen Fenſter. Als Sindolf wieder heranſchlich, packte er ihn plötzlich am Kragen und zog ihn halb ins Fenſter hinein, während Ratpert draufsen den Rücken des Spions mit einer Geiſsel bearbeitete. Auf das Jammergeſchrei kamen die Mönche herbei, Ratpert verſchwand, aber Tuotilo hielt ſeinen Gefangenen noch feſt und war ſehr erſtaunt den Bruder Sindolf zu erkennen; er habe geglaubt, den Teufel zu faſſen; die Prügel müſsten übrigens wohl von einem Engel applicirt worden ſein,

Digitized by Google

denn Notker und Ratpert haben ihn im Stiche gelaſſen. Salomo ahnte wohl den Zuſammenhang, konnte aber gegen die drei nichts unternehmen, da ſie im Kloſter ſich eines zu hohen Anſehnes erfreuten, und tröſtete ſeinen Zuträger, indem er ihn zum Aufſeher der Handwerker ernannte.

Wie ſeine Freunde war er in der Muſik wohl erfahren und verſtand ſowohl die Saiten-, wie die Blasinſtrumente vorzüglich zu ſpielen, dabei hatte er eine helle Stimme. Es wurde ihm daher der Muſikunterricht übertragen, und er zählte da auch Söhne aus edlen Geſchlechtern zu ſeinen Schülern. Er war im Stande ſowohl in deutſcher wie lateiniſcher Sprache zu dichten, verfaſste Hymnen wie die »hodie cantandus est« und »omnium virtutum gemma« und ſetzte dieſelben auch in Muſik. Dieſe Compoſitionen verſchafften ihm die beſondere Gunſt Kaiſer Karls des Dicken, dem er ſie gewidmet hatte, und veranlaſsten den kunſtliebenden Monarchen mit Tuotilo gemeinſam zu dichten und zu componiren. Er ſchätzte unſeren Meiſter ſo hoch, daſs er den verwünſchte, der ſolchen Mann veranlaſst habe, Mönch zu werden. Denn abgeſehen von ſeinen künſtleriſchen Fähigkeiten zeichnete ſich Tuotilo auch durch eine ſeltene Liebenswürdigkeit noch ganz beſonders aus. Im Ernſt und Scherz war er anmuthig, voll Munterkeit und Humor, dabei in weltlichen wie geiſtlichen Wiſſenſchaften gelehrt, aber auch mit ganzer Seele ſeinem Berufe ergeben, eifrig beim Gottesdienſt, in der Einſamkeit, wie es einem Mönche wohl anſtand, zerknirſcht, unſträflich in ſeinem Lebenswandel. Er liebte es zu reiſen und hatte mache fremde Länder geſehen, dadurch ſeinen Geſichtskreis erweitert, mannigfache Förderung für ſeine wiſſenſchaftichen und künſtleriſchen Studien erreicht. Wo er aber auch auftrat, da verſtand er ſein hochberühmtes Kloſter würdig zu repräſentiren; ſeine Gelehrſamkeit und Kunſtfertigkeit, ſeine Redegewandtheit und Sittenſtrenge verſchafften ihm überall Achtung und Anerkennung. Wenn er jedoch etwas Unſchickliches ſah, da wallte ſein Zorn auf, und er lieſs ſich dann leicht zu heftigen Handlungen fortreiſsen, wie die von Eckehard erzählte Anekdote zeigt.

Er muſste einmal, um Wollenſtoffe (Serge) einzukaufen, nach Mainz reiſen. Dort angelangt fand er die Mönche des befreundeten St. Alban-Kloſters alle bei der Weinleſe beſchäftigt und begab ſich einſtweilen in ein Wirthshaus, das in der Nähe jenes Kloſters lag, um ſich etwas auszuruhen, ſchickte ſeine Leute auf den Markt, Speiſe und Futter zu kaufen, und ſetzte ſich ermüdet da nieder. Als die Abendſtunde herankam, trat der Mönch, welcher die Brüder von St. Alban von der Arbeit abrufen ſollte, auch in dies Wirthshaus, nachzuſehen, ob etwa da einer ſeiner Confratres ſich aufhalte, und da er keinen antraf, auch glaubte, der fremde Mönch, der in der Ecke ſaſs, ſchlafe, ſo lieſs er ſich einen Becher Moſt reichen und erlaubte ſich mit der Wirthin einige unziemliche Scherze, indem er ſie um die Taille faſste u. ſ. w. Da ſpringt Tuotilo entrüſtet auf, wirft den pflichtvergeſſenen Mönch zu Boden, ſtraft ihn mit ſeiner Reitpeitſche und ruft ihm zu: »das, Bruder von St. Alban, ſchickt dir der heilige Gallus«. Auf das Bitten des Bruders verſpricht er, ihn nicht anzugeben, und läſst ſich dem Abte melden, der ihn, ſobald er ſeinen Namen genannt, mit den gröſsten Ehrenbezeugungen empfängt. Auf Bitten der Mönche fertigt er ihnen ein goldenes Frontal zum Altarſchmuck und ſtellte auf dieſem im Relief den in der Herrlichkeit thronenden

Heiland dar. Die Umſchrift, die er wohl ſelbſt verfaſst hat, wie denn der Chroniſt dieſe ſeine Gewandtheit beſonders hervorhebt, lautete:

Ecce polo potior solio terraque scabello.

Dieſe Arbeit galt noch zu Eckehard's Zeiten als ein unvergleichliches Kunſtwerk.

Elfenbeinrelief des Einbands der Handſchrift No. 60 in der St. Gallener Bibliothek.

Wie er nämlich als Dichter und Muſiker ſo Tüchtiges zu leiſten verſtand, ſo war er noch in viel höherem Grade als bildender Künſtler begabt. Er war in der Baukunſt wohl erfahren, zugleich ein ausgezeichneter Bildhauer, ein vorzüglicher Maler, ein hervorragender Goldſchmied. Der Chroniſt erzählt uns beſonders von den Arbeiten, die er in edlen Metallen ausgeführt. Der Altartafel für Mainz habe ich bereits gedacht, eine ähnliche arbeitete er für Metz, und dieſe war ſo

unterblickt umgeführt, daß die Lasur gar nicht glauben wollte, er dürfte haben. Ich mußte ihm versprechen, daß ich ihn nicht verraten wolle, daß er Ultramarin haben dürfe, und Freund Stein in Neuß, gestorben, als er mit dieser Arbeit beschäftigt war, und haben von ihm die schönsten Absolute erhalten.

Elfenbeintafel von Halberstadt im Evangelium Imagines. (S. Volbert, Mittelalter.)

Erste Vorlagen. Augen In einem Psalter, wo die herrliche Frau dient bl, die Augen mit Zinnober und Weiß gemalt, und wo sie dient bl, die Augen mit Indigo, weiß, als man die Schminke des Weibes über vor Hand gibt. Der Psalter hat weiße gelehrt, aber als es an Textile ausschießen, schlicht er gleichfalls, und wo sie dient bl, die Augen mit Indigo, weiß, als man die Schminke des Weibes über vor Hand gibt. Der Psalter hat weiße gelehrt, aber als es an Textile ausschießen, schlicht er gleichfalls,

ſchrift, die ſich rund um das Bild herumziehen ſollte, auszuführen. Man ergänzte es ſpäter und ſetzte darauf den Vers:

Hoc panthema pia caelaverat ipsa Maria.

Auch dies Werk war noch, als Eckehard ſchrieb, vorhanden.

Andere Aufträge erhielt unſer Künſtler von ſeinem Abte, dem Biſchofe Salomo III von Conſtanz. Hatto I., Erzbiſchof von Mainz (891—913) hatte auf einer Reiſe nach Italien ſeinen Freund Salomo beſucht und demſelben durch einen Scherz einen koſtbaren Becher abgenöthigt, ihm dagegen ſeine Schätze zur Verwahrung übergeben mit der Beſtimmung, dieſelben, falls er in Italien ſterbe, zu ihrer beider Seelenheil zu verwenden. Kaum iſt Hatto einige Zeit abgereiſt, ſo läſst Salomo die Nachricht von deſſen Tode verbreiten, vertheilt das baare Geld an die Armen und verwendet das vorgefundene Gold und Silber zur Ausſchmückung ſeiner Kirche. Tuotilo arbeitete davon für den Dom in Conſtanz ein Crucifix, das mit Gold und Edelſteinen beſetzt wurde, vergoldete den Marienaltar und das Leſepult an den paſſenden Stellen, belegte ſie theilweiſe mit Silberplatten und ſchmückte ſie mit goldnen Reliefs. Auch das Kloſter St. Gallen ging nicht leer aus; es erhielt aus Hatto's Schatze ein durch ſeine Gröſse ausgezeichnetes elfenbeinernes Diptychon, das, ehedem inwendig mit Wachs überzogen, von Karl dem Groſsen bei ſeinen Schreibübungen benutzt worden war (vgl. Einhardi Vita Karoli M. XXV). Eine dieſer Tafeln war ſchon geſchnitzt, die andere wurde durch Tuotilo's Hand verziert. Dies iſt das einzige unzweifelhaft authenthiſche Werk, welches wir von unſrem Meiſter heut noch beſitzen. Die beiden Elfenbeintafeln des Diptychons wurden zur Verzierung des Einbandes eines Evangelienbuches verwendet, das der als Kalligraph hochberühmte Mönch Sintram ſchrieb und in dem Salomo ſelbſt zwei Initialen, ein C und ein L (abgeb. M. Germ. II. T. V.) malte. Hatto war natürlich von dieſem Streiche ſeines Freundes nichts weniger als erbaut, lieſs ſich aber beſchwichtigen und ſtarb bald darauf am 15. Mai 913.

Wann Tuotilo geſtorben iſt, weiſs Eckehard nicht anzugeben; er ſetzt nur voraus, daſs er im Jenſeits den Lohn für ſein tadelloſes Leben erhalten habe. Das im Codex Sang. 915 enthaltene Necrologium meldet: »Am 27. April (V. Kal. Maji) ſtarb der Mönch und Prieſter Tuotilo, er war ein ausgezeichneter Lehrer und Bildner«. Er wurde in der Catharinencapelle beſtattet, welche ſpäter als die des heiligen Tuotilo bezeichnet wurde. Ob er wirklich heilig geſprochen wurde, iſt nicht feſtzuſtellen, gleichwohl wurde er in St. Gallen als Heiliger betrachtet; hatte er doch Teufel ausgetrieben und andere Wunder verrichtet. Seine Grabſchrift theilt Jo. Mezler (de viris illustribus Sangallensibus I. 24 in Pez, thes. anecd. novissimus I. 3. p. 572 — Aug. Vind. 1721) mit; ſie lautete:

Virginis almificae pictor mira arte Tutelo,
Excellens meritis et pietate potens.
Nemo tristis abit qui te colit et veneratur,
Fers cunctis placidam quippe salutis opem.

Abt von Sanct Gallen iſt Tuotilo nie geweſen, noch weniger Abt in Regensburg, wie Trautmann (Kunſt und Kunſtgewerbe p. 61) angiebt. Sein Todesjahr

iſt wie ſchon bemerkt unbekannt. Wenn Springer, Lübke u. A. ihn 912 ſterben laſſen, ſo beruht dies auf einer Verwechſelung mit Notker Balbulus, deſſen Todesjahr Ildefons von Arx in ſeiner Ausgabe der Caſus Sancti Galli anmerkt. Das Jahr 915, das nach Schnaaſe (Geſch. d. bild. Künſte. 2. Aufl. III, p. 656) in dem Sangallenſer Necrolog ſich finden ſoll, ſteht nicht in demſelben; die Zahl 915 iſt nicht das Todesjahr des Tuotilo, ſondern die Nummer des Codex, in welchem der Nekrolog enthalten iſt. Ganz aus der Luft gegriffen iſt die Angabe von E. Förſter (Denk. der. Kunſt. I. 7.), daſs er 896 geſtorben. Er muſs vielmehr mindeſtens noch bis 913 gelebt haben. Gfrörer (Karolinger II. 458) nimmt an, daſs Hatto's Reiſe nach Italien im Jahre 912 erfolgte, und zwar zwiſchen dem 14. März und dem 8. Auguſt, da in jenem Zeitraum ſein Name in den Urkunden nicht vorkommt. Bis zum 27. April 912 kann nicht Hatto ſchon mit Salomo jenen Vertrag abgeſchloſſen haben, das Gerücht ſeines Todes ausgeſprengt, Tuotilo mit den vielfachen Arbeiten fertig ſein. Er kann alſo früheſtens 913 geſtorben ſein, ob aber ſpäter, das iſt nicht zu entſcheiden. Lange hat er vorausſichtlich nicht mehr gelebt, da er ſchon betagt ſein muſste; Ratpert iſt bereits um 900, Notker 912 geſtorben. Salomo, gleichfalls ſein Altersgenoſſe, ſtirbt 920. Somit werden wir ungefähr die Todeszeit des Meiſters beſtimmt haben, eine genauere Fixirung dürfte aber kaum möglich ſein.

Die Frage, ob nämlich das Evangelium longum (No. 53) der St. Gallenſer Bibliothek die Handſchrift des Sintram enthält und mit den aus dem Schatze des Hatto herrührenden Elfenbeinplatten verziert iſt, muſs meines Erachtens entſchieden bejaht werden. Die fortlebende Tradition bezeichnet mit Beſtimmtheit dieſen Codex, der immer zu den Kleinodien des Kloſters gehörte, als das Geſchenk des Biſchofs Salomo, als die Arbeit zweier hervorragender Künſtler aus dem Kreiſe der Kloſterbrüder; die Handſchrift ſtammt jedenfalls aus der angegebenen Zeit um 900 her; endlich ſind die Elfenbeinplatten in der That von auffallender Gröſse, zehn Zoll hoch und fünf ein halb Zoll breit. Tafeln von dieſen Dimenſionen ſind wenigſtens damals von groſser Seltenheit geweſen. Ich wüſste auch nicht, was uns veranlaſſen ſollte, an der Echtheit dieſes Denkmales zu zweifeln.

Welche aber nun der beiden Elfenbeinplatten iſt von Tuotilo geſchnitzt? Die Mehrzahl der Kunſthiſtoriker (Schnaaſe, Lübke, Otte, Förſter u. A.) nehmen an, beide Platten ſeien von ihm gefertigt worden, und die drei letztgenannten Forſcher publiciren ſogar einzig die Tafel, die, wie mir ſcheint, ſicher nicht von Tuotilo gefertigt iſt. Eckehard ſagt ausdrücklich: »von jenem Diptychon war eine Platte vorzüglich geſchnitzt, die andere ganz glatt; die letztere ſchnitzte Tuotilo«. Wollten wir den Bericht mit Erfolg anfechten, ſo müſsten doch gewichtige Bedenken vorliegen. Schnaaſe will die Unzuverläſſigkeit der Erzählungen des Eckehard dadurch darthun, daſs er darauf hinweiſt, wie der Chroniſt nicht einmal das Todesjahr des Meiſters gekannt habe, das doch in dem Necrolog ſtehe. Was es damit für eine Bewandtniſs hat, iſt oben ſchon erwähnt worden. Daſs beide Tafeln von einem Künſtler herrühren müſſen, daſs die Arbeit und Behandlungsweiſe beider völlig gleich ſei, davon habe ich mich bei genauer Betrachtung der beiden Elfenbeinreliefs nicht überzeugen können; es ſcheint mir

vielmehr die Tafel mit der Himmelfahrt Mariae viel ungeſchickter gearbeitet, als die andere, welche den thronenden Heiland darſtellt. Giebt man dies zu, dann liegt auch kein Grund vor, die Ueberlieferung des Eckehard anzufechten, und dann kann es wieder nicht zweifelhaft ſein, daſs nur die Tafel, auf der wir die Himmelfahrt Mariae und die beiden Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus dargeſtellt finden, in St. Gallen gearbeitet worden iſt. Einen Vergleich beider Tafeln anzuſtellen war dadurch erſchwert, daſs die zweite Tuotiloniſche bisher nur einmal und noch dazu ziemlich ungenau in der Publication des hiſtoriſchen Vereins von St. Gallen (das Kloſter St. Gallen I. 1863) abgebildet worden iſt; hält man dagegen die Photographien beider Schnitzereien gegeneinander, ſo ſieht man, daſs die Compoſition der meiner Anſicht nach älteren Tafel, auf welcher der thronende Heiland umgeben von den Evangeliſtenzeichen, zu ſeinen Seiten zwei Cherubim, in den Ecken die Evangeliſten ſelbſt, oben die Perſonificationen von Sonne und Mond unten die der Erde und des Waſſers dargeſtellt ſind, viel freier gearbeitet iſt, und ſich beſonders in der Behandlung der Gewandungen vortheilhaft von der ſteifen Ausführung der Himmelfahrt Mariae unterſcheidet. Es iſt mir wahrſcheinlich, daſs dieſes ältere Relief auch nicht in Deutſchland ſondern etwa in Italien geſchnitzt wurde; ob es thatſächlich bis auf die Zeit Karls des Groſsen zurückzudatiren iſt, kann dahingeſtellt bleiben, obſchon die Gröſse der Elfenbeinplatten dafür wohl ein Zeugniſs ablegt, daſs dies Diptychon ſehr koſtbar, alſo nur einem reichen Manne zu erwerben möglich war. Indeſſen iſt die fragliche Stelle bei Eckehard einigermaſsen dunkel, und es könnte wohl ſein, daſs er nur von einem Diptychon ſpricht, welches dem von Einhard als im Beſitze Karls geſchilderten ähnlich war.

Die Tafel des Tuotilo (ſ. S. 29) iſt durch zwei Inſchriftenſtreifen in drei Abtheilungen getheilt, deren mittlere die Himmelfahrt Mariae darſtellt; die zugehörige Inſchrift lautet: ASCENSIO SCE MARIE. Die heilige Jungfrau iſt bekleidet mit einem bis auf die Füſse herabreichenden Gewande, über das ſie ein zweites Aermelkleid, das bis über die Kniee hinabgeht, angezogen hat. Das Haupt iſt von einem Schleier umhüllt und durch einen Heiligenſchein ausgezeichnet. Sie ſteht auf einer grasigen Fläche, neben ihr links iſt ein Baum angedeutet; die Arme ſind halb erhoben, die Handflächen dem Beſchauer zugewendet; es iſt alſo die Jungfrau betend dargeſtellt. Zu beiden Seiten ſtehen je zwei lebhaft bewegte Engel, wie es ſcheint, bereit, ſie zum Himmel empor zu tragen. Der Kopf der Maria iſt ſteif und ausdruckslos; beſſer ſind die Geſichter der Engel gelungen; der Faltenwurf iſt ſehr unbeholfen, beſonders bei der Figur der heiligen Jungfrau. — Unter dieſer Darſtellung in der unteren Abtheilung iſt eine Scene aus dem Leben des heiligen Gallus von dem Künſtler dargeſtellt worden. Die Compoſition iſt in zwei Theile geſondert, in der Mitte des Reliefs ſteht nämlich ein Kreuz, an dem ein Reliquienkäſtchen aufgehängt iſt; dies Kreuz ſtellte der heilige Gallus auf, als er den Platz für ſein Kloſter in der Wildniſs ausfindig gemacht und die Reliquienkapſel hing er daran, wenn er ſeine Andacht verrichtete (Vita Sancti Galli, Mon. Germ. II. 9). Rechts von dem Kreuze ſehen wir den heiligen Gallus unter einem Baume ſtehen, mit der Linken ſtützt er ſich auf die bekannte Cambutta, den Wanderſtab der Schottenmönche, die

Rechte hat er etwas erhoben, um den Befehl, den er dem ihm gegenüber aufrecht daſtehenden Bären giebt, noch durch die Geberde eindringlicher zu machen. Der Heilige trägt Stiefel, einen langen Chorrock und darüber einen kürzeren Rock nach Art einer Dalmatica, das bärtige Haupt iſt mit einer Cuculla bedeckt. Der Bär trägt ein groſses Holzſcheit, das er auf Befehl des heiligen Gallus herbeigebracht hat. Links von dem Kreuze ſehen wir wieder den Heiligen, der mit der Linken dem Bären zum Danke ein Brod reicht, mit der Rechten ihn ſegnend verabſchiedet. Die im Vordergrunde hingeſtreckte ſchlafende Geſtalt ſtellt den Diaconus des Gallus dar, der das Wunder ſelbſt bemerkt hatte; die Inſchrift lautet: S·GALL·PANE·PORRIGIT·VRSO· Ueber die Bildung der menſchlichen Geſtalten iſt nicht viel zu ſagen; zeigt ſich auch das Beſtreben lebendig und anſchaulich den Vorgang zu ſchildern, ſo iſt doch der Verſuch nicht beſonders glücklich ausgefallen. Viel beſſer iſt die Darſtellung der Bären gelungen, die in der That von einer für die damalige Zeit bemerkenswerthen Naturbeobachtung zeugt. Tuotilo kannte gewiſs den Bären recht genau; damals war dies Wild in den Thälern Sanct Gallens noch ſehr häufig, und ſollte der ſtarke, muntere Tuotilo nicht auch ein eifriger Waidmann geweſen ſein? Dieſelbe Wahrnehmung drängt ſich bei der Betrachtung des oberen Feldes unſerer Tafel auf. Hier hat der Künſtler nicht eine Figurencompoſition angebracht, ſondern ſich begnügt die Fläche mit einem anſprechenden Ornamente zu beleben. Dem Akanthus entfernt ähnelndes Blattwerk füllt in anmuthiger Bewegung das Feld aus. Unzweifelhaft hat der Meiſter das Ornament nachgeahmt, welches den oberen Theil der anderen Diptychonplatte ziert; die Blattformen und Motive ſind völlig gleich, und doch iſt auf der Tuotiloniſchen Tafel die Bewegung des Ornamentes klarer und manche häſsliche Stauchung der Blätter vermieden. In einer der Rankenſchwingungen hat er ein kleines Figurenrelief eingeführt, einen Löwen, der mit gewaltigem Sprunge auf den Nacken eines zuſammenbrechenden Stieres ſich ſtürzt. Auch in dieſer Compoſition iſt das Streben nach Naturwahrheit nicht zu verkennen; hatte Tuotilo wohl auch ſchwerlich einen lebenden Löwen geſehen und kannte er dieſes Thier nur aus Abbildungen, ſo mag er Gelegenheit gehabt haben, den Luchs zu beobachten, der gewiſs damals noch zahlreich in den Wäldern der Schweiz hauſte. Die Idee ein Raubthier in dieſer Art ein anderes Thier erlegend darzuſtellen, hat er wohl byzantiniſchen Vorbildern entnommen; dieſe Darſtellung findet ſich ja im Alterthum häufig und iſt auch den byzantiniſchen Künſtlern geläufig, ja er konnte ſie auf Conſulardiptychen, die Thierhetzen mit vorführten, geſehen haben (vgl. Agincourt, Sculpt. XII. II).

Rührt nun die eben beſprochene Tafel ſicher von Tuotilo her, ſo dürfen wir ihm wohl, wie dies Kugler und Schnaaſe bereits gethan, auch die Schnitzereien der Elfenbeinplatte zuſchreiben, welche den Einband des Codex No. 60 in St. Gallen ziert (ſ. S. 28). Die gleiche Art des rankenden Ornamentes mit den identiſchen Blattformen finden wir da vor, und auch die ſechs Thiergruppen ſind, wenige Aenderungen abgerechnet, ganz in dem Geiſte der oben beſprochenen ausgeführt.

Um Tuotilo's Bedeutung für die Kunſtgeſchichte zu beſtimmen, reichen dieſe wenigen Denkmäler bei weitem nicht aus. Nur eins ſcheint mir klar, er hat ſich bemuht den ſtarren Formen einiges Leben wieder einzuhauchen, und wenn es

Digitized by Google

ihm auch nicht gelungen iſt, dieſe Formen ſelbſt zu veredeln und zu verbeſſern, ſo iſt das Streben, lebhaft, dramatiſch zu ſchildern, doch ſelbſt in den unvollkommenen Schöpfungen deutlich zu erkennen. Und dies Streben iſt gewiſs hoch anzuſchlagen, da bis zu jener Zeit man ſich mit einer mehr oder weniger geiſtloſen Nachahmung fremder Vorbilder begnügt hat. Tuotilo ſucht für ſeine Gedanken aber ſchon nach einem entſprechenden Ausdrucke, und dieſem Streben, das die ſpäteren Generationen beſeelte, und das bei ihm wohl zuerſt beſtimmt nachzuweiſen iſt, verdanken wir es, daſs die Kunſt wieder ſich kräftigte und einer neuen Blüthe fähig wurde.

Schlieſslich möchte ich noch darauf hinweiſen, wie in der ganzen Begabung des Tuotilo eine Aehnlichkeit mit Lionardo da Vinci unverkennbar hervortritt. Beide ſind durch Körperſtärke und Anmuth ihres Weſens ausgezeichnet, beide vorzügliche Muſiker und Dichter, nicht minder hervorragende Gelehrte; dabei in allen Zweigen der bildenden Kunſt erfahren, werden ſie von ihren Zeitgenoſſen hoch geehrt und gefeiert, und beide haben auch das Schickſal gemeinſam, daſs ihre beſten Werke zu Grunde gegangen ſind und nur im Verhältniſs ſpärliche Reſte uns ihre Bedeutung errathen laſſen.

Der heilige Bernward,

Biſchof von Hildesheim.

Geboren um 960, † 1022.

Curvatur eines Biſchofsſtabes.
Domſchatz zu Hildesheim.

Unter den Künſtlern, welche im zehnten und elften Jahrhundert in Deutſchland thätig waren und durch ihre Werke einen merklichen Einfluſs auf die Fortentwickelung der deutſchen Kunſt ausübten, iſt keiner ſo bekannt und mit Recht ſo gefeiert als der Hildesheimer Biſchof Bernward, deſſen vortreffliche Biographie wir ſeinem treuen Lehrer und Freunde Thangmar (Mon. Germ. Script. IV) verdanken. Auf dieſe Quelle wird ſich jede Darſtellung von Bernward's Leben zunächſt zu ſtützen haben, zumal wenn ſie, wie das hier der Fall iſt, ganz von der Schilderung ſeiner politiſchen Thätigkeit abſieht und ſich einzig darauf beſchränkt, ſein künſtleriſches Streben und Wirken zu unterſuchen. Die ausgezeichneten Vorarbeiten von Krâtz (Dom zu Hildesheim), H. A. Kuentzel (Der h. Bernward, Hildesh. 1856) und Franz Gehle (de S. Bernwardi vita et rebus geſtis, Bonnae 1866) wurden natürlich zu Rathe gezogen.

Bernward ſtammte aus einer vornehmen ſächſiſchen Familie. Sein Vater wird nicht genannt, dagegen erfahren wir, daſs ſeine Mutter die Tochter des ſächſiſchen Pfalzgrafen Athelbero war, einer ihrer Brüder, Folcmar, Biſchof von Utrecht wurde († 990) und ſeine Tante Rothgardis als Äbtiſſin zu Hilwardshauſen am 25. December 1006 ſtarb. Bernward's Bruder Thammo ſtand bei Kaiſer Otto III in hohem Anſehen und wurde ebenſo wie ſeine Schweſter Thiatburga durch kaiſerliche Gnadenbeweiſe ausgezeichnet; eine jüngere Schweſter Judith wurde Aebtiſſin in Ringelheim († 1006). Verwandt mit ihm waren ferner Erkenbald, der nach Willigis Tode 1011 Erzbiſchof von Mainz wurde, der Biſchof Benno von Meiſsen und der Graf Altmann von Stederburg. Geboren iſt er um das Jahr 960. Durch ſeine Verwandten wurde der begabte Knabe für den geiſtlichen Stand beſtimmt und von ſeinem Oheim Folcmar in die Schule zu Hildesheim gebracht.

Thangmar erzählt, es fei dies zur Zeit des Bifchofs Osdagus (985—89) gefchehen, indeffen mufs hier der Abfchreiber der Biographie einen Fehler gemacht haben, da wir kaum annehmen dürfen, dafs der Verfaffer derfelben, der ja ganz befonders in der Lage war, den Sachverhalt zu kennen, fich geirrt habe. Er fagt ausdrücklich, Folcmar fei damals noch Diacon gewefen; derfelbe wurde aber bereits 977 Bifchof, mufs alfo vorher Bernward nach Hildesheim gebracht haben, als nicht Osdag fondern Othwin (954—84) dort Bifchof war. Der Knabe wurde dem Vorfteher der Schule Thangmar zur Erziehung anvertraut und von demfelben, der die bedeutenden Anlagen feines Zöglings wohl erkannte, mit befonderer Hingebung unterrichtet. Um fich ihm ganz widmen zu können, nahm er ihn auf feine Gefchäftsreifen mit und fetzte den Unterricht felbft dann fort, wenn fie gemeinfam mit einander ritten. So erwarb fich der Schüler eine fehr bedeutende Menge von Kenntniffen und Gelehrfamkeit; felbft medicinifche Studien fcheint er getrieben zu haben: Kaifer Otto fendet ihm noch i. J. 1002 Arzneimittel aus Italien, und der Erzbifchof von Magdeburg Walthardus, der 1012 krank in Giebichenftein darniederliegt, bittet ihn um feinen ärztlichen Beiftand. Neben den gelehrten Studien befchäftigte fich der Jüngling auch mit den bildenden Künften, erwarb fich eine grofse Gefchicklichkeit im Schreiben und Malen, übte fich in der Bildnerkunft und war auch in der Baukunft wohl erfahren. Befonders aber lernte er mit Gefchick in Metall arbeiten und als Goldfchmied und Juwelier Treffliches leiften. Wenn er auch nicht in allen Kunftzweigen etwas Ausgezeichnetes zu fchaffen vermochte, fo hatte er fich doch eine gründliche Einficht in die verfchiedenen Techniken und zugleich einen guten Gefchmack erworben, Eigenfchaften, die ihm, als er fpäter unter feiner Aufficht Kunftwerke anfertigen liefs, fehr wohl zu ftatten kamen. Wer fein Lehrer in der Kunft gewefen, theilt Thangmar nicht mit, jedoch fcheint fchon Bifchof Othwin Intereffe für Kunftwerke gehabt zu haben (Ann. Hildesh. 13), und wahrfcheinlich fanden fich damals kunftgeübte Mönche in Hildesheim vor, wie fpäter Godehard in dem von ihm geftifteten Klofter tüchtige Schreiber und Maler verfammelte (Ann. Hildesh. 14). Von Othwin wurde er nach Vollendung feiner Erziehung zum Exorciften geweiht. Nach Thangmar war es wieder Osdag, der diefe Handlung vollzog. Gefetzt letztere Angabe fei richtig, dann hätte die Weihe früheftens 985 ftattgefunden; 987 begiebt fich Bernward aber bereits an den kaiferlichen Hof, und der Zeitraum von zwei Jahren erfcheint doch etwas kurz, wenn man bedenkt, dafs er während diefer Zeit von Willigis die drei höheren Weihen empfing, von feinem Oheim zum Abte in Deventer ernannt werden follte und in derfelben Zeit noch feinen alten Grofsvater Athelbero mit kindlicher Treue und Aufopferung bis zu deffen Lebensende pflegte. Nach dem Tode feines Grofsvaters geht er an den kaiferlichen Hof, tritt da in die Kanzlei ein und wird kaiferlicher Kaplan. Als im Jahre 988 der bisherige Erzieher des jungen Otto, der Calabrefe Johannes, zum Bifchof von Piacenza ernannt wurde, übertrug die Kaiferin Wittwe Theophano Bernward die Erziehung ihres Sohnes, eine Aufgabe, die der junge Kleriker mit dem gröfsten Gefchicke löfte. Es gelang ihm trotz feiner Strenge die Liebe des jungen Kaifers fich zu erwerben und für immer zu erhalten. Otto erweift bis zu feinem Tode feinem alten Lehrer die rühr-

Digitized by Google

endlos. Kaiserschlafzimmer und Audienzgemächer und -gallerien drin, ein ewiges Kommen und Gehen, Hofbeamte und Dienstmannen, Ritter und Edelknechte, Kammerherren und Kammerfrauen, Kammerjungfern und Kammerdiener, Kammerlakaien und Kammerpagen, Kammerdamen und Kammerherrinnen, Kammerjunker und Kammerjunkerinnen, Kammerdiener und Kammerdienerinnen, Kammerlakaien und Kammerlakaiinnen, Kammerpagen und Kammerpagenmädchen, Kammerfräulein und Kammerfräuleinchen, Kammerdamen und Kammerherrinnen, Kammerjungfern und Kammerjungfernch

fäfse, die dem Kaifer zum Gefchenk gemacht wurden, eines forgfältigen Studiums würdigte. Da die engliſchen Goldſchmiedearbeiten ſich im zehnten und elften Jahrhundert ſelbſt in Italien der gröfsten Bewunderung erfreuten, ſo werden wir mit Meiners (hiſt. Vergleichung der Sitten . . . des Mittelalters. Hann. 1793. II. 58 u. 61) wohl anzunehmen haben, dafs die hier genannten Vafa transmarina Werke engliſcher Goldarbeiter geweſen ſind. Uebrigens iſt die Stelle wie ſo manche in Thangmars Werk ſehr unklar; wollte man ſie wörtlich auffaſſen, ſo ſchiene es, als habe Bernward dieſe Gefäfse noch beſonders überarbeitet und verziert, was denn doch wohl nicht anzunehmen iſt. Nachdem er fünf Jahre am kaiſerlichem Hofe verlebt hatte, ſtarb 992 der Biſchof von Hildesheim Gerdag; Bernward wurde an ſeine Stelle gewählt und am 15. Januar 993 von dem Erzbiſchof Willigis von Mainz zum Biſchof geweiht. Thangmar nennt ihn da einen »electum juvenem.« Mag auch der ältere Lehrer ſeinen Schüler noch immer für einen Jüngling halten, dreifsig Jahre mufste derſelbe mindeſtens alt ſein, da er ſonſt nicht ohne Dispens hätte die Biſchofsweihe erhalten können. Jung war er wohl noch, wie aus Thangmars Aeufserung hervorgeht, alſo kann man wohl mit leidlicher Gewifsheit annehmen, dafs er um das Jahr 960 geboren iſt. Es iſt nun, wie ſchon oben bemerkt, hier nicht der Ort Bernwards Verdienſte um ſeine Diöceſe, ſeine Treue gegen Kaiſer und Reich, ſeine aufrichtige Frömmigkeit und ſeinen muſterhaften Lebenswandel zu ſchildern, noch weniger auf den Gandersheimer Streit, der ihm elf Jahre ſeines Lebens verbitterte, einzugehen; ſeine künſtleriſche Thätigkeit darzulegen ſoll einzig und allein verſucht werden.

Sobald er den biſchöflichen Stuhl in Hildesheim beſtiegen, liefs er ſich die Pflege der bildenden Künſte ganz beſonders angelegen ſein. Junge begabte Leute liefs er in der Kunſt unterrichten, überwachte ſelbſt ihre Fortſchritte und förderte ſie durch Unterweiſung. Damit ſich die Künſtler Erfahrung erwürben, nahm er ſie mit, wenn er an den kaiſerlichen Hof ging oder weitere Reiſen unternahm; die mannigfachen Kunſtdenkmale, die ſie da ſahen, regten zu eigenem Schaffen an. So erzog er ſich ſelbſt eine Schaar von Künſtlern, die dann die Aufgaben, welche er ihnen ſtellte, und die meiſt den künſtleriſchen Schmuck ſeiner Stadt und Diöceſe bezweckten, wirklich gut und tüchtig auszuführen im Stande waren. In ſeiner nächſten Nähe hatte er Werkſtätten für die Metallarbeiter angelegt. Jeden Tag beſichtigte er da vor dem Eſſen die Arbeiten und prüfte jedes Werk ſachverſtändig »librans«, ſagt Thangmar; vielleicht iſt dies wörtlich zu nehmen, und er wog jedes Werk nach, feſtzuſtellen, ob es auch den beſtimmten Metallgehalt hatte. Ob er ſelbſt mit Hand angelegt hat, das wird ſchwer zu entſcheiden ſein; vielleicht dafs er auch als Biſchof noch die Goldſchmiedekunſt pflegte (die Angaben können da verſchieden interpretirt werden); jedenfalls wurde nichts unternommen, was er nicht geprüft und gut geheifsen, angeregt und gefördert. Dafs er dazu vollauf befähigt war, darauf iſt bereits hingewieſen worden. Leider iſt von den Denkmälern, die unter ſeiner Leitung entſtanden, ein groſser Theil zu Grunde gegangen. So ſind von der Kapelle des h. Kreuzes, die er am 10. Sept. 996 weihte, nur noch die Grundmauern und die jetzt verſchüttete Krypta erhalten. Auch in der Michaelskirche, einem Bau, dem in ſeinen letzten Lebensjahren Bernward ſein ganzes Intereſſe widmete, iſt

Digitized by Google

verhältnifsmäfsig wenig noch vorhanden, was auf feine Zeit zurückreicht. Die Krypta war am 29. Sept. 1015, die Kirche grade fieben Jahre fpäter eingeweiht worden. Von Bernwards Bau find erhalten aufser einem Theile der Umfaffungsmauern einige Theile im weftlichen Querfchiffe, fowie einige Säulen am Weftportale. Kugler (Gefch. d. Bauk. II. 370) nimmt, wie es fcheint, mit Recht an, dafs die Querfchiffe nach Art des Transeptes der alten Peterskirche zu Rom angelegt find und dafs die Profilirung des Gefimfes der Architravaufffätze über den Würfelcapitälen klaffifchen römifchen Muftern nachgebildet ift. Ob Bernward Italien öfter befucht hat, ift nicht erfichtlich; im Jahre 1001 aber hielt er fich beinahe fieben Wochen, vom 4. Januar bis 20. Februar, in Rom auf, und dafs er diefe Zeit für feine künftlerifche Studien wohl benutzt hat, das zeigt nicht allein die Nachbildung der Trajansfäule, fondern geht auch aus anderen Verfuchen hervor. Als er die verfallenen Wirthfchaftsgebäude der Stiftsgüter wieder aufbaut, fucht er durch Anwendung von weifsen und rothen Steinen ihnen ein gefchmackvolleres Anfehen zu verfchaffen. Ich denke mir, dafs er, wie er das an italienifchen Bauten gefehen hatte, weifse und rothe Schichten von Steinen abwechfeln liefs, und meine, dafs er wahrfcheinlicher Quadern von rothen und weifsem Sandftein verwendete, ein Material, das an den Hildesheimer Bauten häufig gebraucht wurde, als dafs er glafirte Ziegel, für deren Anwendung in diefer Gegend fchwerlich ein Beifpiel gefunden werden dürfte, für feine Zwecke anfertigen liefs. Auch zu dem Verfuche Mofaikpflafter herzuftellen, ift er wohl in Italien angeregt worden. Dagegen fcheint er fich mit der Anfertigung von Dachziegeln, für die ihm nach Aeufserung feines Biographen keine Mufter vorlagen, nur aus praktifchen Gründen befchäftigt zu haben: die Schindeln waren zu feuergefährlich, Blei und Kupfer zu theuer, da verfuchte er ein billigeres Material zu erfinden. Vielleicht hatte er bei der 1007 durch Frankreich unternommenen Reife nach St. Denis und Tours deffen Anwendung kennen gelernt. Selbft die Befeftigung feiner Bifchofsftadt, die Mauern und Thürme, liefs er fo fchön ausführen, dafs man in Sachfen etwas ähnliches kaum fehen konnte. In feiner Kathedrale wurden die Wände und die Decke mit vorzüglichen glänzenden Malereien gefchmückt. Schwerlich hat er perfönlich diefe Gemälde ausgeführt, dies würde Thangmar ficher deutlicher hervorheben; vielleicht vertraute er die Arbeit feinen Künftlern an, vielleicht aber auch — und dies ift eine blofse Vermuthung — gewann er für diefelbe einen Künftler, der gerade in jener Zeit eines bedeutenden Rufes fich erfreute. Als Otto im Jahre 1000 Aachen befuchte, brachte er aus Italien einen berühmten Maler, den lombardifchen Bifchof Johannes, mit und beauftragte ihn die Münfterkirche auszumalen. Unter dem Bifchof Balderich (1008—18) malte derfelbe in der Kathedrale zu Lüttich und ftarb dafelbft auch. (Vita Balderici ep. Leod. cap. XIII und Ruperti Chron. S. Laur. Leod. XIII.) Vielleicht dafs Bernward durch des Kaifers Vermittelung diefen Künftler für die Ausmalung feiner Kirche gewann. Von Malereien aus feiner Zeit find noch einige Miniaturen erhalten, mit denen der Decan Guntbald die Evangelienhandfchrift, die er im Auftrage des Bifchofs 1011 fchrieb, und das Sacramentar, das er 1013 vollendete, illuftrirt hat. Eine künftlerifche Bedeutung fcheinen diefe ziemlich ungefchickten Malereien nicht zu haben. Intereffant ift, dafs in der erftgenannten Handfchrift

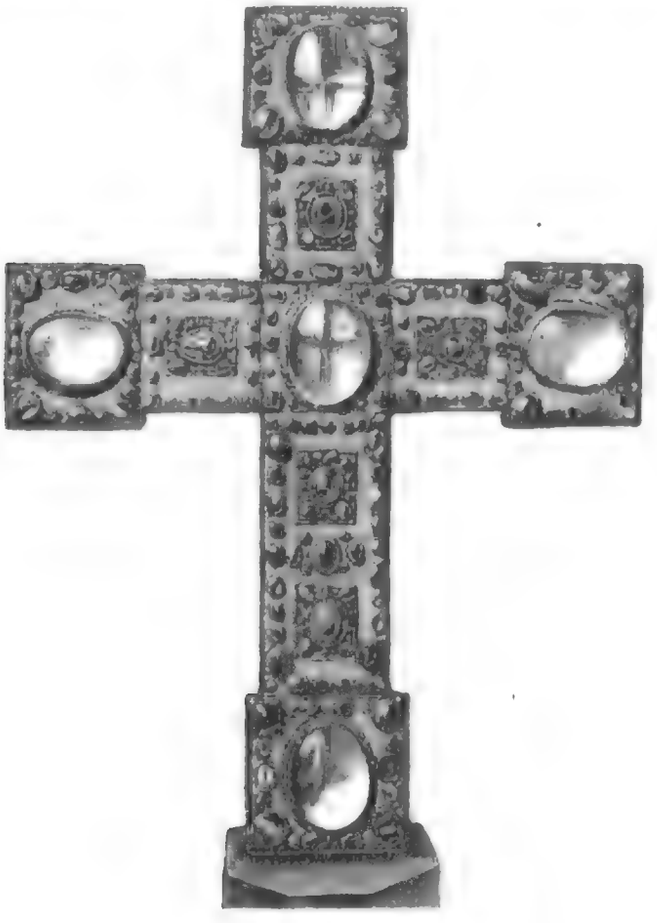
Bernward mit eigner Hand eine Verwünſchung gegen den eventuellen Dieb eingeſchrieben hat. Dieſe Manuſcripte, ſo wie zwei andere aus gleicher Zeit werden jetzt noch im Dome zu Hildesheim gezeigt.

Als Erzeugniſſe der Werkſtätten, welche, wie ſchon angeführt, Bernward in Hildesheim eingerichtet hatte, gelten gewöhnlich und wohl auch mit Recht die

Bernwardsleuchter.
Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim.

beiden groſsen Erzguſswerke, welche heut noch erhalten ſind: die Säule, ſeit 1813 auf dem Domplatz aufgeſtellt, und die Thürflügel am Portale der Kathedrale. Thangmar gedenkt dieſer Arbeiten gar nicht, und nur eine ſpäter noch zu beſprechende Notiz im Leben des heiligen Godehard beſtätigt, daſs die Thürflügel auf Bernward's Wunſch gefertigt wurden; über die Säule haben wir gar keine authentiſche Nachricht, der Stil der Ausführung weiſt jedoch klar auf die Bernwardiſche Zeit hin. Beide Denkmäler gehören unzweifelhaft zuſammen. Auf dem linken Flügel der Thür ſind acht Reliefs, welche die Verſchuldung des erſten Menſchenpaares und ſeiner Kinder darſtellen: die Erſchaffung der Eva, wie Eva dem Adam zugeführt wird, den Sündenfall, die Verkündigung der Strafe,

die Vertreibung aus dem Paradiefe, die Feldarbeit Adams, das Opfer Kains und Abels, den Brudermord des Kain (f. S. 37). Den gefchilderten acht Reliefs des linken Thürflügels entfprechen ebenfalls acht auf dem rechten, und zwar führen diefe die Hauptmomente aus dem Leben des Erlöfers vor: die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darftellung im Tempel, Chriftus vor Herodes, die Kreuzigung, die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt. Durch die achtundzwanzig Darftellungen auf dem fpiralförmig um den Schaft der Säule fich hinziehenden Reliefbande wird die Reihe von Scenen aus dem Leben des Heilands, die auf



Bernwardskreuz.
Maria-Magdalenen-Kirche zu Hildesheim.

dem zweiten Flügel nur unvollftändig gegeben ift, ergänzt; fie beginnen mit der Taufe Chrifti und fchildern fein Leben bis zum Einzug in Jerufalem. Schon aus diefem Grunde ift eine Zufammengehörigkeit beider Monumente anzunehmen; es erfcheint dann doch durchaus unwahrfcheinlich, dafs urfprünglich fchon auf diefer Säule ein ehernes Crucifix geftanden hat, da die Kreuzigung ja fchon auf dem einen Thürflügel dargeftellt war und doch nicht zweimal in derfelben Reihe von Bildwerken vorkommen konnte. Viel annehmbarer ift die fchon öfter ausgefprochene Vermuthung, dafs die Säule als coloffaler Leuchter für die Oflerkerze zu dienen beftimmt war. Solche monumental ausgeführte Träger des Cereus paschalis konnte Bernward fehr wohl in Italien, wo ja heut noch manche

erhalten ſind, geſehen haben und dadurch zur Nachbildung derſelben angeregt worden ſein. In Deutſchland ſind dieſe Oſterleuchter, ſo viel mir bekannt, nie oder nur ſelten im Gebrauche geweſen, und dadurch würde es ſich erklären laſſen, daſs eine ſpätere Zeit, die mit dem Rieſenleuchter nichts mehr anzufangen wuſste, ihn zum Träger eines Crucifixes benutzte. Dieſes Crucifix wurde (Küntzel a. a. O. 59) 1544 zerſtört; das Kapitell der Säule 1650 eingeſchmolzen.

Die Säule ſtand nun bis 1723 hinter dem Kreuzaltar der St. Michaelskirche (Mithoff, Kunſtdenkmale und Alterthümer im Hannoverſchen, III. 133. — Hann. 1875). Hinter dem Altare, der wohl den Hauptaltar bildete (a. a. O. 132) war ſie wohl erſt aufgeſtellt worden, als ſie nicht mehr als Oſterleuchter diente; früher ſtand ſie jedenfalls vor dem Altare in der Nähe des Ambon, wo ſie z. B. in S. Clemente in Rom heut noch ihren Platz hat, alſo nicht eben weit von einem der Hauptportale, in dem die beſprochenen Thürflügel wahrſcheinlich eingehängt waren. Es wäre nun ſehr wichtig, wenn ſich nachweiſen lieſse, daſs die Säule ſchon von Bernward für die Michaelskirche beſtimmt war. Gehle (l. c. 32) giebt leider nicht an, welcher Quelle er die Angabe entnimmt, daſs die Säule an ein und demſelben Tage mit der Michaelskirche (am 29. Sept. 1022) von Bernward geweiht worden iſt, und Mithoff theilt dieſelbe Nachricht ohne jeden Beleg ebenfalls mit. Trotzdem jedoch dieſe für uns wichtige Thatſache nicht hinreichend ſicher geſtellt iſt, ſo ſcheint es doch nicht unglaubwürdig, daſs in der That die Säule für die Michaelskirche unter Bernward gearbeitet worden iſt, und dann hat die Annahme auch viel für ſich, daſs auch die ehernen Thürflügel, welche ſich jetzt in der Kathedrale vorfinden, für jene Kirche beſtimmt waren. Und dies ſcheint mir durch die auf denſelben eingegrabene Inſchrift denn auch beſtätigt; mag dieſelbe auch erſt lange nach dem Tode Bernwards gefertigt ſein. Sie lautet: Anno dominice incarnacionis MXV Bernwardus episcopus diue memorie has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monimentum sui fecit suspendi. Das »angelicum templum« iſt ſicher nichts Anderes als die Kirche des Engelsfürſten Michael. Die ganze Inſchrift iſt im Uebrigen ohne jede Bedeutung. Abgeſehen davon, daſs 1015 erſt die Krypta der Michaelskirche vollendet war und daher von dem Einhängen der Thürflügel in das Hauptportal wohl nicht die Rede ſein konnte, ſagt auch Wolfher, der Biograph des heiligen Godehard (1022—38), ausdrücklich, Godehard habe erſt die auf Bernwards Geheiſs gegoſſenen Thüren zuſammenſetzen laſſen: postremo principale nostrum monasterium (und das iſt wohl das Michaelskloſter) cripta quadam in occidentali parte obscuratum aperuit et valvas, quas domnus Bernwardus conflari fecerat, ibidem pulcherrime composuit (Vita Godehardi prior. cap. 37). Alſo vor 1038, der Zeit wo Wolfher ſeine erſte Biographie Godehards abfaſste, kann die Inſchrift nicht entſtanden ſein; ſie ſcheint jedoch noch bedeutend jünger, da die Bezeichnung »diue memorie« kaum vor der Canoniſation Bernwards, vor 1192, angemeſſen ſein dürfte. Auf die Verwerthung dieſer Inſchrift wird daher die Kunſtgeſchichte beſtimmt zu verzichten haben. —

Wie ſchon bemerkt, hat dem Künſtler der Säule die Trajans- oder Antonins-Säule zu Rom als Muſter vorgeſchwebt. Die Reliefs ſind im Ganzen gut angeordnet, die Figuren zwar plump und ziemlich ausdruckslos, aber doch in einer für die Reliefdarſtellung angemeſſenen Weiſe gebildet. Ganz anders iſt die Aus-

Digitized by Google

fuhrung der Reliefs an den Thürflügeln. Die Compoſition iſt dürftig, die Figuren ſind kurz und gedrungen, die Köpfe durch die groſsen glotzenden Augen eher abſtoſsend. Der Künſtler verſteht es zudem gar nicht, ſeine Geſtalten dem Reliefſtile gemäſs zu modelliren: an vielen Figuren ſind die unteren Partien noch ziemlich flach gehalten, der Oberkörper iſt ſchon in ſtarkem Hochrelief gebildet, die Köpfe endlich treten faſt rund hervor. So erhält der Beſchauer den Eindruck, als ob die Figuren ſich vom Hintergrunde loslöſten und herauszufallen drohten. Dieſe Ungeſchicklichkeit der Hildesheimiſchen Künſtler erſcheint um ſo bemerkenswerther, als die etwa in derſelben Zeit zu Augsburg für den Dom gegoſſenen Thürflügel zeigen, daſs der rechte, gute Reliefſtil in jener Zeit keineswegs unbekannt war. Die beiden beſprochenen Guſswerke ſind jedenfalls erſt nach Bernwards Rückkehr aus Italien, alſo nach 1001, begonnen worden. Daſs ſie nicht von einer und derſelben Hand herrühren, zeigt ſchon die hervorgehobene Verſchiedenheit in der techniſchen Behandlung. So wenig alſo dieſe Arbeiten ihrer formalen Ausführung nach Lob verdienen, ſo ſind ſie doch, ſobald man ſie aufmerkſamer betrachtet, ſehr anziehend. Grade daſs der Meiſter nicht ein vorhandenes Muſter ohne weiteres nachbildete, ſondern den Stoff ſich ſelbſt zurecht legte und nun ſich redlich Mühe gab, ſo ſchwer es ihm wurde und ſo wenig es ihm gelang, das, was ihm vorſchwebte, zu geſtalten, Leben und Empfindung in den Geſichtsausdruck und die Geberden ſeiner Figuren zu legen, mit einem Wort dieſes Ringen eines begabten Künſtlers für ſeinen Gedanken den rechten Ausdruck zu finden, das iſt es, was dieſe Denkmäler ſo intereſſant, ſo werthvoll für die Kunſtgeſchichte macht. War es dieſem Meiſter noch nicht gelungen, ein vollendetes Kunſtwerk zu ſchaffen, ſo hatte er doch den Weg gewieſen, auf dem ſpätere Kunſtgenerationen nach ſchwerer Arbeit dazu gelangten, ihre Gedanken in adaequaten Formen auszuſprechen.

Aus Bernwards Gieſshütte ſtammen dann noch zwei Leuchter, jetzt in der Maria-Magdalenenkirche bewahrt (ſ. S. 40), die der Sage nach in des Heiligen Grabe gefunden worden ſind. Springer hat ſie ſehr genau beſchrieben, und ich bemerke nur, daſs die Figuren wie die Ornamente ziemlich ſchwerfällig gebildet ſind. Die Inſchrift iſt bis jetzt wohl noch nicht genügend erklärt; ſie lautet: Bernwardus. Praeſul. Candelabrum. Puerum. Suum. Primo. Huius. Artis. Flore. Non. Auro. Non. Argento. Et Tamen. Ut. Cernis. Conflare. Jubebat. Daſs ein Gehülfe auf Bernwards Befehl die Leuchter gegoſſen hat, iſt klar; die Metallmiſchung, die wie polirtes Eiſen ausſieht, ſoll aus Gold, Silber und etwas Eiſen beſtehen. Fr. Bock will Spuren von Vergoldung bemerkt haben und glaubt, daſs dieſe Miſchung dem oft erwähnten Electrum entſpreche. Aber was bedeutet „primo huius artis flore“? In demſelben Stile wie die eben erwähnten Leuchter iſt die ſilberne Curvatur eines Biſchofsſtabes gefertigt, jetzt im Domſchatze (ſ. S. 35).

Alle dieſe bisher beſprochenen Werke ſind unter Bernwards Leitung, aber kaum von ihm ſelbſt, ausgeführt worden. Von den Arbeiten, die nach Thangmar ihm perſönlich zugeſchrieben werden können, ſind die meiſten zu Grunde gegangen. Der Kelch, den er aus dem ihm vom Kaiſer Otto geſchenkten Onyx gebildet, iſt verſchollen; ein andrer aus Kryſtall auch nicht mehr vorhanden. Der Kelch ſammt der Patene aus Gold geſchmiedet, zwanzig Pfund ſchwer, zu dem Biſchof

Digitized by Google

Othwin das Gold und die Edelſteine geſammelt hatte (Ann. Hildesh. c. 13), iſt wohl in Zeiten der Bedrängniſs eingeſchmolzen worden. Die koſtbaren Rauchfaſſer werden ein gleiches Schickſal gehabt haben; vielleicht rührt die eine der Lichterkronen im Hildesheimer Dome, die unter Biſchof Hezilo (1054—79) vollendet wurde, wenigſtens zum Theile von ihm her. Echt ſcheint das goldne Kreuz, in dem er eine von Otto zum Geſchenk erhaltene Kreuzpartikel einſchloſs, jetzt in der Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim (ſ. S. 41). An den Enden der Kreuzesarme ſind noch Querbalken angebracht, ſo daſs die bekannte Form des Bernwardskreuzes entſteht. Ein andres ſilbernes Stehkreuz im Domſchatze wird ihm ebenfalls zugeſchrieben. Die Patene mit der Inſchrift »Iſtam patenam fecit sanctus Bernwardus« wird von competenten Männern nicht für echt gehalten; die Inſchrift, die früheſtens 1192 entſtanden ſein kann, beweiſt nur, daſs man damals die Hoſtienſchüſſel für ein Werk Bernwards hielt.

Daſs das koloſſale Crucifix im Dome von Braunſchweig, auf dem man die Inſchrift »ernvardus me fecit« entdeckt hat (Schnaaſe Geſch. d. bild. Künſte, 2. Aufl. IV. 664) von unſrem Künſtler herrührte, iſt ſchwer zu glauben, wenn wir nicht annehmen wollen, daſs dies Werk erſt nach Bernwards Tode nach Braunſchweig gelangt ſei. Für Braunſchweig hat er es ſchwerlich gearbeitet, da er mit dem Grafen Bruno in ſteter Feindſchaft lebte.

Von den prächtigen Evangelienbüchern, die er anfertigen ließ, ſind, wie ſchon bemerkt, einige noch im Hildesheimer Dome vorhanden. Die von ihm angelegte Bibliothek dagegen iſt entweder völlig zu Grunde gegangen, oder die Handſchriften ſind jetzt zerſtreut und enthalten keine Angabe ihrer Herkunft.

Ob er wiſſenſchaftliche Werke ſelbſt verfaſst, das iſt zweifelhaft. Kratz ſchreibt ihm eine Anleitung zur Mathematik zu, die für Otto III. beſtimmt war; indeſſen enthält dies Manuſkript nur eine Abſchrift von der Arithmetik des Boethius, ſtammt jedoch aus dem Ende des zehnten oder Anfange des elften Jahrhunderts her, und iſt vielleicht von Bernward ſelbſt collationirt und corrigirt. (H. Düker, der Liber mathematicalis des h. Bernward im Domſchatze zu Hildesheim. — Hild. 1875.) Auch die alchymiſtiſche Schrift »secretum secretorum etc.«, die bis 1634 ſich in der Bibliothek des Michaeliskloſters vorfand, ſoll er verfaſst haben.

Wie er ſelbſt raſtlos thätig war, ſo verlangte er dies auch von den Gehülfen, denen er die Ausführung ſeiner künſtleriſchen Projecte anvertraute; er ſtrengte ſie und ſich faſt über Gebühr an. Schon zur Zeit des Gandersheimer Streites öfters leidend, war er ſpäter an fünf Jahre am Fieber krank. Sein letzter Wunſch war, die Michaelskirche noch fertig zu ſehen, für deren Ausſchmückung er in den letzten Jahren ſeines Lebens ganz beſonders thätig geweſen. Am 29. September 1022 weihte er ſie auch noch unter Aſſiſtenz von drei Biſchöfen feierlich ein, und am 3. November beſtätigte Kaiſer Heinrich II. die Stiftung; Bernward's Kräfte waren aber jetzt erſchöpft. Vor ſeinem Tode ließ er ſich als Benedictiner einkleiden und ſtarb ſchon am 20. November deſſelben Jahres 1022. In der Krypta ſeiner Michaeliskirche wurde er begraben, und da ruhte er, bis in Folge ſeiner Heiligſprechung 1192 ſeine Gebeine gehoben und zerſtückelt wurden. 1864 wurde der

alte Leichenſtein unter der jüngeren mit einer Biſchofsfigur geſchmückten Grabplatte aufgefunden. Die Inſchrift lautet:

Pars hominis Bernwardus eram, nunc condor in iſto
Sarcofago diro, vilis et ecce cinis.
Pro dolor! officii culmen quia non bene geſſi!
Et pia pax animae, vos et amen canite.

Bernward hat ſich um die bildende Kunſt in Deutſchland die allergröſsten Verdienſte erworben, nicht dadurch, daſs er ſelbſt Hand anlegte und ſeine Begabung und Geſchicklichkeit in prächtigen Werken darthat, — die vielleicht von ihm herrührenden Stücke ſind trotz ihrer Verdienſte doch nicht von groſser Bedeutung — ſondern daſs er eine ganze Schaar talentvoller Leute einſichtsvoll für die Ausübung der Kunſt erzog, einem Jeden eine paſſende Beſchäftigung zuwies, durch ſeine eigene verſtändniſsvolle Theilnahme die Arbeiter förderte, anſpornte, begeiſterte, endlich ſeine Geſchmacksrichtung der ganzen Schule einprägte, ſo daſs dieſelbe nur in ſeinem Geiſte und Sinne wirkte und ſeine Ideen ausführte. In dieſer Weiſe thätig, hat er, ſo lange er lebte, ein reges künſtleriſches Leben in ſeiner Hauptſtadt gehegt und gepflegt und dadurch auch weit über ſeinen Kreis hinaus einen Einfluſs ausgeübt.

Die Stellung der deutſchen Kirchenfürſten im zehnten und elften Jahrhundert zur Kunſt iſt überhaupt eine weſentlich andere als in früherer Zeit. Die Ausübung der Kunſt liegt nicht mehr ausſchlieſslich in den Händen der Geiſtlichen; unter deren Leitung haben auch Laien ſich in der Kunſt geübt, und bald übertreffen die Talentvollen unter dieſen, weil ſie den Betrieb ihrer Kunſt zu ihrem ausſchlieſslichen Berufe machen, ihre alten Lehrmeiſter. Von jetzt an werden auch Laien vielfach als Künſtler bei Kirchenbauten u. dgl. verwendet. Nicht genug kann man ſich in Acht nehmen, die Wendungen, wie »X. episcopus ecclesiam aedificavit, picturis adornavit etc.,« wörtlich zu nehmen, daraus zu ſchlieſsen, der betreffende Biſchof oder Abt habe perſönlich als Künſtler bei dem Bau, bei der Ausmalung ſich betheiligt, während es doch nur bedeutet, er habe die Ausführung angeordnet. Sobald es ſich um eine Perſönlichkeit handelt, die an der Spitze einer Gemeinſchaft, ſei es eines Kloſters oder eines Bisthums geſtellt iſt, muſs man, wenn die Chroniſten nicht ausdrücklich erwähnen, daſs der Abt oder Biſchof als Künſtler ſelbſt gewirkt, annehmen, daſs dies nicht der Fall iſt. Etwas Anderes iſt es bei einfachen Klerikern und Mönchen, wenn auch ſelbſt da Vorſicht geboten iſt. Dabei iſt freilich nicht in Abrede zu ſtellen, daſs die Geiſtlichkeit jener Zeit nicht noch vielfache Kenntniſſe von der Kunſt beſaſs; vielmehr wird es einem Kirchenfürſten übel angeſtanden haben, wenn er nicht einem vorgelegten Bauplan beurtheilen und ſeine Meinungen fachverſtändig begründen konnte, wenn er nicht für Sculpturen und Malereien Verſtändniſs hatte, Fehler bemerken, Stoffe zu Darſtellungen kundig anzugeben verſtand. Dazu brauchten ſie aber keine praktiſchen Künſtler zu ſein. Der Biſchof Benno von Osnabrück († 1068) hatte allerdings Burgen bauen laſſen, ſelbſt die Anlage eines Weges durch ein Moor überwacht, die Mauern, die die Fundamente des Doms zu Speier gegen die Unterſpülungen des Rheins ſchützen ſollten, angelegt, aber war er darum ein Künſtler? doch höchſtens ein erfahrener Ingenieur (Vita Bennonis Ep. Osn. 15, 27.).

Digitized by Google

Der ſpätere Biſchof von Bamberg, Otto (1103—1139), leitete thatſächlich einige Zeit den Bau des Speierer Domes, aber ſehen wir uns den Sachverhalt genauer an. Kaiſer Heinrich IV. hatte alle weiſen und betriebſamen Baumeiſter, Zimmerleute und Maurer und Handwerker aus ſeinem Reiche und Einige aus anderen Ländern zuſammengerufen, eine Menge Geldes jährlich verausgabt, und trotzdem ſchritt das Werk nicht vor. Da vertraut er dem Otto, einem gebildeten und thatkräftigen Manne, die Leitung des Baues an; alle Werkleute müſſen ihm gehorchen, alles Geld geht durch ſeine Hände, und nun wird die Arbeit raſch gefördert (Herbordi Vita Ottonis I. 5). Er macht einfach den Unterſchleifen ein Ende; aber wenn er auch dem Kaiſer einmal die von ihm entworfene Zeichnung zu einem Fenſter vorlegt, deshalb braucht er noch kein praktiſcher Architekt geweſen zu ſein (Ebbonis Vita Ottonis Ep. Babenb. I. 4), er führte nur die Oberaufſicht des Baues, war, wie man ſpäter geſagt hätte, Magiſter fabricae aber nicht Magiſter operis, Baumeiſter aber nicht Werkmeiſter. Der Erzbiſchof von Salzburg, Thiemo (1090—1101), ſcheint dagegen in der That auch in der Praxis vielſeitig gebildet geweſen zu ſein, da ſein Biograph (Paſſio Thiemonis Archiep. Salisb.) erzählt, er habe alle mechaniſchen Künſte, Malerei, Bildnerei, das Erzgieſsen und die Baukunſt gründlichſt verſtanden und Werke hinterlaſſen, die kein andrer Künſtler nachzuahmen und zu erreichen ſich getraue. Das ſind aber immerhin ſeltene Ausnahmen; die Mehrzahl der Kunſtwerke jener Zeit, beſonders die Bauten, wurden durch Laien ausgeführt. Dafür zeugt ſchon der Umſtand, daſs Biſchof Meinwerk (1009—39) für die Erbauung der Bartholomäuskirche zu Paderborn griechiſche Werkleute verwenden konnte, und daſs es Heinrich IV. gelang, für den Bau des Domes zu Speier ſo viele Architekten zu gewinnen. Schon damals wie in ſpäteren Jahrhunderten zogen Meiſter und Geſellen von einem Orte zum anderen, je nachdem ſie lohnende Arbeit fanden. Wenn uns die Chroniken und Annalen ſo wenig von dieſen Leuten mittheilen, ſo erklärt ſich das, wie ſchon oben erwähnt, daraus, daſs ihre Verfaſſer ausnahmslos Geiſtliche ſind, die nur die Ihrigen lobend zu nennen pflegen. Der ſpätere Abt von St. Arnulf in Metz, Anſteus († 960), ein vorzüglicher Architekt, war wahrſcheinlich erſt im Alter in den geiſtlichen Stand getreten (Vita Johannis Gorzienſis, cap. 66), ebenſo wie Manegold, der 1094 das Kloſter Marbach erbaute und dann ſich in das Kloſter aufnehmen lieſs (Ann. Marbac.). Ein Laie war aber jedenfalls Thietmar, der magiſter caementariorum uel latomorum, welcher die Kirche zu Stablo unter dem Abte Poppo († 1048) baute und als ein Beſeleel geprieſen wird (Vita Popponis Abb. Stabul.), ebenſo wie der berühmte Baumeiſter Otto, der nach dem Brande des Kloſter Lorſch 1090 das Grabmal des h. Nazarius wieder auffand (Ann. Lauriſh.). Ja ſelbſt der oben erwähnte Biſchof Otto von Bamberg nahm 1117 einen Architekten Babo in ſeinen Dienſt und betraute ihn mit dem Bau der Kloſterkirche auf dem Michelsberge (Springer, Künſtlermönche — Mitth d k. k. Comm. 1862 p. 37). Seltener gelingt es, Maler erwähnt zu finden, die unzweifelhaft Laien waren. Der Madalulf «pictor Cameracenſis eccleſiae», der unter Anſigis (823—33) in der Kloſterkirche von St. Wandrille malte, war vielleicht ein Laie, möglicherweiſe aber auch ein Geiſtlicher (Geſta abb. Fontanell. — M G. II 296); wahrſcheinlich iſt es aber, daſs der Glasmaler Roger von Rheims, durch den der Abt von St. Hubert, Theo-

dorich, (1055—87) die Fenſter ſeiner Kirche malen lieſs, nicht dem geiſtlichen Stande angehörte.

So ſehen wir ſchon in jener Zeit die Kunſt nicht mehr im ausſchlieſslichen Beſitze der Geiſtlichkeit; in der Folgezeit emancipirt ſich dieſelbe gänzlich von jener Vormundſchaft und wird ſeit dem dreizehnten Jahrhundert ausſchlieſslich, wenige Ausnahmen abgerechnet, von weltlichen Meiſtern betrieben.

Der Grund für dieſe Erſcheinung iſt leicht zu finden. Je Vollkommneres die Künſtler mit der Zeit auf den verſchiedenſten Gebieten zu leiſten im Stande waren, je höher ſich die Anſprüche, welche Beſteller ſowohl als Beurtheiler an ein Kunſtwerk zu ſtellen ſich gewöhnen, ſteigerten, deſto weniger war es möglich, daſs ein und derſelbe Mann in allen Zweigen der Kunſt gleich Tüchtiges zu ſchaffen im Stande war; deſto mehr muſste er ſich beſchränken, um wenigſtens auf einem Felde etwas Bedeutendes hervorbringen zu können. Und auch dieſe Einſchränkung erweiſt ſich nicht immer als ausreichend; bald ſtellt es ſich immer klarer heraus, daſs, wer in irgend einer Kunſtgattung nur mit den Leiſtungen ſeiner Kunſtgenoſſen zu wetteifern beabſichtigt, ſein ganzes Leben und Streben von Jugend auf ausſchlieſslich dieſer beſtimmten Kunſtübung widmen muſs, daſs er nur dadurch die Geſchicklichkeit erwirbt, welche ihn jetzt, wo nicht nur auf den geiſtigen Inhalt ſondern auch auf die tüchtige Darſtellung deſſelben Gewicht gelegt wird, in den Stand ſetzen kann, Anerkennung und Ruhm zu erringen. Schon iſt das Handwerksmäſsige in der Kunſt ſo hoch ausgebildet, daſs man es ſich nicht mehr nebenher aneignen kann. War es daher, wie wir geſehen haben, ſchon früher nur in den ſeltenſten Fällen durchführbar geweſen, daſs ein Kirchenfürſt oder ſonſt ein geiſtlicher Würdenträger, dem wichtige geiſtliche und weltliche Geſchäfte zu beſorgen oblagen, künſtleriſch im gröſseren Maaſsſtabe thätig war, ſo wurde es ſpäter ſelbſt den einfachen Mönchen und dem niederen Clerus, die nicht mit ſo viel Amtsobliegenheiten beſchwert waren, unmöglich, mit der Geſchicklichkeit der Laien zu concurriren, die aus der Kunſtübung ihren Lebensberuf machten. Wenn die Geiſtlichkeit aber auch wohl ſchon im zwölften Jahrhundert nur ausnahmsweiſe ſelbſt Kunſtwerke zu ſchaffen unternimmt, ſo behält ſie ſich doch noch lange das Recht vor den ausführenden Künſtler zu inſtruiren, ihm vorzuſchreiben, was er arbeiten ſoll, die Ausſchmückung ihrer Kirchen und Klöſter ſelbſt auszudenken und nur die Darſtellung dieſer Gedanken der geſchickteren Hand anzuvertrauen. Die tiefſinnigen und groſsartigen Skulpturen an ſo manchem Kirchenportale ſind gewiſs nicht von den ſchlichten Steinmetzen entworfen worden. Dieſes Handinhandgehen der bedeutſamen Erfindung und der muſterhaften techniſchen Ausführung, das iſt es, was die Denkmäler, zumal der Plaſtik, im dreizehnten Jahrhundert ſo bedeutend und bewunderungswerth erſcheinen läſst. Je mehr die Laien-Künſtler ſeit dem dreizehnten Jahrhundert ſelbſtändig werden, je weniger ſie ſich der Leitung hochgebildeter kunſterfahrener Männer unterordnen, vielmehr ſich beſtreben ihre eigenen Gedanken allein in ihren Schöpfungen zur Darſtellung zu bringen, deſto mehr verlieren die Kunſtwerke an geiſtiger Bedeutung; ſie werden ſchlieſslich flach und philiſtrös. Schon der Zunftzwang, vor Allem in Deutſchland, ſorgt dafür die Künſtler zu gewöhnlichen Handwerkern zu machen, indem die Satzungen geiſtlos die Grenzen der

einzelnen Kunſtgewerke nach dem Material, das zur Herſtellung des Kunſtwerkes erforderlich war, beſtimmten. Eine Steinſculptur durfte unbedingt nur der Steinmetz, eine Bronzefigur der Rothgieſser, eine Holzſchnitzerei der Maler ausführen. Glücklicherweiſe iſt eine ſo geiſttödtende Beſchränkung der Künſtler wohl nur in Deutſchland üblich geweſen, und es iſt wunderbar genug, daſs trotz derſelben noch ſo viel Gutes bei uns geſchaffen worden iſt; in Italien ſind die Künſtler entweder immer freier geweſen oder haben ſich ſchneller von dieſen Banden befreit, und das Beiſpiel Italiens iſt es denn auch geweſen, welches ſeit dem ſechszehnten Jahrhundert die Künſtler des übrigen Europas angeſpornt hat die beengende Feſſel zu ſprengen. Bis zu jener Zeit hat man jedoch geduldig dieſe Kette getragen; wie drückend dieſelbe uns erſcheinen muſs, das wird in dem folgenden Abſchnitte eingehender zu erörtern ſein.

IV.

DIE DEUTSCHEN DOMBAUMEISTER.

Von

Alwin Schultz.

Digitized by Google

Die deutschen Dombaumeister des Mittelalters.

Konig Offa und ſein Baumeiſter.
Nach einer Miniatur des XIII. Jahrhunderts.

Seit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts ſcheinen ſowohl die Welt- als auch die Kloſtergeiſtlichen ſich nicht viel mehr mit der Ausübung der bildenden Künſte beſchäftigt zu haben; ſie verſtanden wohl noch zum Theil die Malerei und haben bis zum Ende des Mittelalters vorzugsweiſe die koſtbaren Miſſalen und andere zum Culte nothwendigen Bücher ſelbſt geſchrieben und mit Miniaturen und prächtigen Initialen geſchmückt, auch manches Werk der Kleinkunſt noch geſchaffen, aber auf die praktiſche Ausübung der Baukunſt, die Anfertigung der Pläne wie die perſönliche Leitung der Bauarbeiten haben ſie ſchon frühzeitig verzichtet; ſie überlieſsen, wie wir im vorigen Kapitel geſehen, dieſen Zweig der Kunſt mehr und mehr den Laien. Einige dieſer Baumeiſter aus dem Laienſtande werden bereits in den Chroniken und Annalen des zwölften Jahrhunderts erwähnt. So baute ſeit 1117 Babo das Kloſter auf dem Michelsberge zu Bamberg, Enzelin, der zugleich Dombaumeiſter war, 1133 die Mainbrücke zu Würzburg, Quarinus 1140 die Marienkirche zu Verdun und der Werkmeiſter Geraldus 1141 die Kloſterkirche zu Grandmont; der Steinmetz Wernher übernimmt 1142 den Bau der Georgenkirche zu Prag; der Laie Adalbert leitet den Neubau der Kloſterkirche in Lorsch (1144—52); Liutprecht arbeitet in der Krypta des Domes zu Freiſing und Albero wölbt 1219 die Apoſtelkirche in Köln. Es läſst ſich alſo ſchon im zwölften Jahrhundert die Bauthätigkeit von Laienmeiſtern erweiſen. Seit dem dreizehnten Jahrhundert geht nun die Ausübung der Baukunſt gänzlich in die Hände dieſer über; wenn nach jener Zeit noch ein Geiſtlicher als Architekt genannt wird, ſo iſt dies eine Ausnahme und verdient beſonders ſorgfältig unterſucht zu werden, da, wie ſpäter gezeigt werden ſoll, Miſsverſtändniſſe ſehr leicht möglich ſind. Die Baumeiſter, welche die gothiſchen Dome, Kirchen, Paläſte und Bürgerhäuſer errichteten, waren alle faſt ohne Ausnahme Handwerker, Steinmetzen, die nicht allein den

Bau auszuführen verſtanden, ſondern mit ihren Geſellen auch alle die nöthigen Zierathen, Statuen wie Ornamente, ſelbſt meiſselten. Ueber das Leben und die Schickſale dieſer Meiſter iſt uns ſehr wenig überliefert; ſelbſt der Tüchtigſten Namen ſind in Vergeſſenheit gerathen, wenn nicht durch ganz beſondere Umſtände die Erinnerung an einen derſelben lebendig erhalten wurde. Erwin's Namen wäre ſchwerlich ſo gefeiert worden, hätte nicht eine Inſchrift am Straſsburger Münſter ſein Gedächtniſs bewahrt; vielen hundert anderen Meiſtern, die ſolcher Ehre nicht minder würdig geweſen wären, iſt ſie nicht zu Theil geworden. Allerdings iſt es wohl auch jetzt noch möglich, die Namen und die Wirkungszeit der Mehrzahl jener Künſtler zu beſtimmen, man muſs ſich nur entſchlieſsen die alten Kirchenrechnungen und Contracte, die gleichzeitigen Stadt- und Gerichtsbücher, die Brief- und Conceptſammlungen durchzuarbeiten und das Bemerkenswerthe auszuziehen. Auf dieſe Weiſe kann und muſs noch eine Menge Material zur Erkenntniſs jener heut noch ſo dunklen Periode der deutſchen Kunſt herbeigeſchafft werden. So wichtig jedoch für die Kunſtgeſchichte die Ergebniſſe dieſer Forſchungen ſein mögen, ſo reichen ſie doch lange nicht aus, ein Bild von dem Leben eines einzelnen Meiſters zu entwerfen; wir erfahren wohl den Namen des Mannes, können allenfalls die Zeit begränzen, in der ſein Wirken urkundlich feſtzuſtellen iſt, lernen vielleicht auch einiges über ſeine Vermögens- und Familienverhältniſſe kennen, aber alles dies reicht doch nicht aus, will man den Künſtler in ſeinem Schaffen, ſeinen Beſtrebungen, ſeinen Ideen und ſeinen Charaktereigenthümlichkeiten ſchildern. Die ſtädtiſchen Chroniken, die uns die beſten Aufſchlüſſe gewähren könnten, erwähnen wohl hin und wieder der Bauten aber nicht der Baumeiſter; war es für die mönchiſchen Chroniſten eine Freude geweſen, die künſtleriſchen Verdienſte ihrer Brüder und Genoſſen hervorzuheben, ſo ſahen die bürgerlichen Geſchichtsſchreiber in den Meiſtern, deren Kunſtleiſtungen noch heut unſere Bewunderung erregen, nur die Handwerker, die Kleinbürger, die, je tüchtiger ſie ſich bewährten, deſto mehr Arbeit fanden, auſser dem ihnen zuſtehenden Lohne jedoch auf weitere Anerkennung keinen Anſpruch hatten. Dieſe Auffaſſung iſt in Deutschland während des ganzen Mittelalters maſsgebend geweſen; ſie erklärt, weshalb die in ſo untergeordneten Verhältniſſen lebenden Leute nicht einmal ihre Werke mit ihrem Namen zu bezeichnen wagten, während die ſelbſtbewuſsten italieniſchen Künſtler öfters in langen zum Theile ruhmredigen Inſchriften ihre Thätigkeit verherrlichen. So wiſſen wir zumal bei groſsen Bauwerken, deren Errichtung eine lange Zeit in Anſpruch nahm, kaum mit Gewiſsheit den Antheil eines jeden Meiſters zu bezeichnen und können, ſelbſt wenn dies der Fall ſein ſollte, aus der Ausführung dieſes Theils uns kaum einen Rückſchluſs auf die künſtleriſche Eigenart des Meiſters erlauben, da ſich die Feſtſtellung, wie viel von dem Verdienſte dem ausführenden Baumeiſter und wie viel ſeinen Vorgängern, die vielleicht den Plan entworfen haben, beizumeſſen iſt, wie unſere Quellen nun einmal beſchaffen ſind, wohl nie mit Sicherheit wird ermöglichen laſſen. Aus allen den angeführten Gründen iſt es kaum möglich, die Lebensgeſchichte eines unſerer Dombaumeiſter zu ſchreiben, vorausgeſetzt, man will ſtreng bei der Sache bleiben und nicht durch Muthmaſsungen den Mangel an thatſächlichem Stoffe erſetzen. Es ſcheint daher auch für den vorliegenden

Digitized by Google

Zierrath angestellte, von jenem Vorbaue ganz abzutrennen, dagegen zu verurtheilen, wie die goethisch-barbarischen Abtrittchen gänzlich wegzuthun, und wirklich Anfang

Ostfront des Straßburger Münsters.

die Dombaumeister bei jenen Grundvermessungen zu beauftragenden Leute, d. h. den Bauleuten im Gevierte und Gassen zu Schlitten.

Digitized by Google

Die Oberaufſicht über den ganzen Bau vertraute man nicht dem ausführenden Baumeiſter an, ſondern übergab ſie beſonders zu dieſem Zwecke von den Bauherrn gewählten Perſönlichkeiten. Die Domkapitel ernannten einen oder zwei der Canonici, denen die Beaufſichtigung des geſammten Baubetriebes oblag; in Klöſtern betraute man mit dieſem Amte einen der Mönche oder eine Kloſterſchweſter; die Städte hatten ihre Baucommiſſion, die vom Rathe gewählt wurde, die Bauherren (aedificatores), und an den Pfarrkirchen beſorgten dieſe Geſchäfte die Kirchenväter (vitrici). Dies Bauamt, um mich ſo auszudrücken, bei den Kirchen hieſs Fabrica, und die Leiter deſſelben bezeichnet man als Magiſtri fabricae (proviſores, curatores fabricae), deutſch Baumeiſter. Wohl zu unterſcheiden von dieſen Adminiſtrativbeamten ſind die Werkmeiſter, die Magiſtri operis, welche dem Bau ſelbſt vorſtehen und gelernte Architekten ſind. Indeſſen hat man im Mittelalter es mit dieſen Ausdrücken nicht beſonders ſtreng genommen; in Kölner Urkunden (Lacomblet, Regeſten zur Bau-Geſchichte des Kölner Domes im Arch. f. d. Geſch. d. Niederrheins VI. — No. 22, 90. 91. 93) werden die Domherren, die die Verwaltung des Baufonds haben, zuweilen Magiſtri operis, Werkmeiſter, genannt, während Erwin auf ſeiner Grabſchrift den Titel Gubernator fabricae, der Kölner Dombaumeiſter Gerhard von Rile in einer Urkunde den Titel Rector fabricae führt. Es kann daher leicht vorkommen, und iſt in der That wiederholt geſchehen, daſs man einen Geiſtlichen, der bloſs die Verwaltung der Baugeſchäfte führte, für einen Baumeiſter erklärte; die gröſste Vorſicht iſt da geboten und es ſcheint doch angemeſſen, daſs man bei Klerikern, ſobald nicht mit klaren Worten in den Quellen geſagt wird, ſie ſeien Architekten geweſen, dies nicht annimmt, auch wenn ſie als Magiſtri operis bezeichnet werden. Je bedeutender nun ein Bau war, eine deſto gröſsere Arbeitslaſt und Verantwortlichkeit war der Adminiſtration aufgeburdet, und in ſolchen Fällen pflegte man wohl auch mehrere Magiſtri fabricae zu ernennen, zumal wenn, wie das bei Dombauten wohl nicht ſelten der Fall war, der Biſchof auch ſeinen Einfluſs auf die Bauleitung geltend zu machen für gut fand. Schon 1365 einigte ſich das Kölner Domkapitel mit dem Biſchofe dahin, daſs beide Theile je einen Domherren zu dieſem Amte wählen ſollten (Lacomblet a. a. O. 78), und trotz alledem hörten die Miſshelligkeiten zwiſchen ihnen nicht auf; ſie haben beſtändig Klage über einander zu führen; 1472 beſchloſs deshalb das Capitel einen Praelaten oder einen der älteren Domherren immer auf zwei Jahre mit der Leitung der Fabrica zu betrauen.

Dem Magiſter fabricae lag zunächſt die Verwaltung der Baukaſſe ſowie des geſammten Vermögens des Bauamtes ob; er empfing von dem Sammler, dem Petitor fabricae, der unter ſeiner Controlle ſtand, die für den Bau eingeſammelten Gelder, hatte dieſelben anzulegen und mit ihrem Ertrage alle für den Bau nöthigen Ausgaben zu beſtreiten. Er kaufte die Baumaterialien an, engagirte den Werkmeiſter und die ſonſt erforderlichen Handwerker, zahlte die Löhnungen an die Meiſter aus, führte über Einnahme und Ausgabe Buch und legte jährlich dem Kapitel Rechenſchaft ab. (Mone, Anzeiger f. Kunde der deutſchen Vorzeit V. 241). Jede Kirche hatte einen beſtimmten Baufonds, dem gewiſſe Einnahmen beſonders zugewieſen waren. Nach einem Beſchluſs des Speierer Kapitels, den Pabſt Honorius III. am 4. Dec. 1220 beſtätigte, waren z. B. die Einkünfte einer

jeden erledigten Pfründe am Dome drei Jahre hindurch der Baukaſſe zu überweiſen (Mone a. a. O. V. 93). Daſſelbe Kapitel ordnete 1280 an, daſs, wenn ein Domherr längere Zeit abweſend wäre, die Hälfte ſeines Einkommens dem Baufonds zu gute kommen ſollte (Mone V. 94). Die Revenuen einzelner Altäre wurden hin und wieder auch für dieſe Zwecke beſtimmt, indeſſen wären alle dieſe Einnahmen unzureichend geweſen, ſobald eine gröſsere Bauthätigkeit nothwendig wurde. Bedeutend mehr kam durch Vermächtniſſe und Stiftungen zuſammen. Wohlhabende Leute verſäumten es in der Regel nicht, in ihrem Teſtamente auch die Baukaſſe zu bedenken, zumal wenn der Bau noch nicht vollendet war und der Beiſteuer bedurfte. Andere überwieſen dem Baufonds ſchon bei Lebzeiten gröſsere Kapitalien, bedangen ſich zwar bis zu ihrem Tode Leibrenten aus, lieſsen aber dann die Summen im Beſitz der Fabrica, die dagegen ſich verpflichtete, an ihrem Todestage jährlich Meſſen leſen zu laſſen. Solche Stiftungen ſind überaus häufig. Eine beſonders ergiebige Einnahmequelle war der Domfabrik in Baſel zugewieſen. Die frommen Leute des Mittelalters legten bekanntlich einen groſsen Werth darauf, in den Kirchen oder, als dies nicht mehr geſtattet wurde, wenigſtens in der nächſten Nähe derſelben ihre letzte Ruheſtätte zu finden. Dem Baſeler Dombauamt gehörte nun der Kreuzgang an der Kathedrale, und die Ehre in dieſem begraben zu werden und zwar nicht durch Todtengräber, ſondern durch die Leute der Bauhütte, einen ſchönen Grabſtein ſchlieſslich zu erhalten, wurde durch groſsartige Schenkungen erkauft. Da die Bahren bei dem Begräbniſs wohlhabender Bürger auch mit koſtbaren Tüchern, zuweilen Brokatſtoffen, bedeckt wurden, der Fabrica aber alle Zierrathen, ſoweit ſie nicht von den Erben zurückgekauft wurden, zufielen, ſo wurde auch dadurch nicht wenig eingenommen. Endlich hatte das Bauamt das Recht für Entſchädigung bei Begräbniſſen läuten zu laſſen, Bahren und Bahrtücher zu verleihen (Mone III. 320). Dieſe gewiſs nicht unbedeutenden Einnahmen reichten nun wohl aus, wenn es ſich nur darum handelte, das fertige Gebäude in gutem Bauſtande zu erhalten, wenn nur kleinere Reparaturen auszuführen waren, ſie waren jedoch ungenügend, ſobald ein bedeutender Neubau in Ausſicht ſtand; dann muſste die Mildthätigkeit der ganzen Diöceſe in Anſpruch genommen werden, und dies geſchah am erfolgreichſten, wenn man den Beiſteuernden zum Entgelt einen Ablaſs für ihre Sünden bieten konnte. War das Bedürfniſs der Einnahme nicht gar zu groſs, ſo genügte ein Indulgenzbrief eines oder mehrerer Biſchöfe; auch die Cardinäle ſtellten auf Bitten der Kirchenvorſtände ſolche aus; am beſten war es aber immer, wenn der Pabſt ſelbſt ſich erbitten lieſs, für eine Kirche einen Ablaſs zu bewilligen, da er die bedeutendſten Zugeſtändniſſe den Beiſteuernden gewähren konnte. Ehe das Kölner Domkapitel den Grundſtein zum Neubau des Domes legt, erwirkt es vom Pabſte Innocenz IV. eine Ablaſsbulle, die am 21 Mai 1248 zu Lyon ausgeſtellt wird und ein Jahr und vierzig Tage Ablaſs gewährt (Lacomblet 18. — Ennen, Quellen z. Geſch. d. Stadt Köln II. 277). Solche Ablaſsbriefe verſchafften ſich zuweilen auch kleinere Städte. Als 1465 die Bürger von Schwäbiſch Hall den Chor der Michaelskirche zu bauen begannen, erlangten ſie vom Pabſte eine Indulgenz, die allen, welche jährlich einen Schilling zum Bau beizutragen ſich verpflichteten, auch an den Faſttagen Käſe und Schmalz zu eſſen geſtattete (Mone VII. 603), ja die Bürger

Digitized by Google

von Frankfurt a. M. liefsen ſich ſelbſt 1300 für alle, die zum Bau der Mainbrücke beiſteuerten, von verſchiedenen Biſchöfen eine Ablafsbrief ausſtellen (Böhme, Cod. dipl. Moeno-Francfurt. p. 337.). Sobald der Biſchof im Beſitze eines Ablafses war, machte er denſelben durch einen Hirtenbrief (processus) bekannt, der lateiniſch den Geiſtlichen der Diöceſe mitgetheilt, den Gemeinden in deutſcher Sprache vorgeleſen wurde (Mone III. 323). Das Eintreiben der Beiträge lag dann dem Fabrikbitter, dem Petitor fabricae oder ſtructurae, und ſeinen Gehülfen ob. Tetzel war eigentlich nur der Petitor fabricae der Peterskirche zu Rom. Nach einem Speierer Mandat vom Jahre 1292 war jeder Pfarrer etc. etc. bei Strafe der Excommunication verpflichtet, die Bemühungen des Sammlers thätig zu unterſtützen (Mone V. 93). Für kleinere Bauten wurde nur in der Diöceſe geſammelt, die Sammler für gröfsere Bauunternehmungen durften jedoch auch in fremden Bisthümern und ſelbſt im Auslande Beiträge ſuchen. Heinrich III. von England fordert z. B. 1257 den Erzbiſchof von Canterbury und die übrigen Praelaten ſeines Reiches auf, die Sammler für den Kölner Dombau freundlich aufzunehmen und nicht zu behindern (Lac. 30). Natürlich kamen, auch wenn dies geſtattet wurde, die Intereſſen der eignen Kathedrale in erſter Linie in Betracht; Biſchof Nicolaus von Conſtanz erlaubt 1343 zwar für den Bau der Fridolinskirche in Säckingen in ſeiner Diöceſe zu ſammeln, bedingt ſich jedoch ausdrücklich aus, dafs die Sammler für ſeine Kathedrale, falls ſie mit denen von Säckingen an einem Ort zuſammentreffen, zuerſt an die Frömmigkeit der Gläubigen appeliren dürfen (Mone VII. 185). Die Ablafszettel wurden nun theils gegen baares Geld verabreicht, theils nahm man auch, um den Aermeren es zu ermöglichen, der Gnade theilhaftig zu werden, entſprechende Naturalbeiträge an, nicht blofs Kirchengeräthe, Altartücher, goldne und ſilberne Schmuckſachen, ſondern auch Feldfrüchte, Leinwand, Wein, Fleiſch u. ſ. w. Als Gegengeſchenke vertheilten die Sammler kleine Meſſer und Handſchuhe, die ihnen von der Fabrik geliefert wurden. Aufserdem ſtanden in den Kirchen Sammelbüchſen, deren Inhalt die Sammler bei ihren Rundreiſen an ſich nahmen; von dem Erlös erhält der betreffende Pfarrer ein Drittel, der Küſter einen Gulden, der Dechant, der jedoch den Sammler aufnehmen und ihm Pferde zu ſtellen hatte, ein Paar Handſchuhe. Für ſeine Bemühungen erhielt der Petitor jährlich dreifsig Gulden, fünf Gulden für Kleidung und Schuhe und aufserdem noch Gratificationen (Mone V. 243; III. 322). Bei ſeiner Rückkehr nach der Heimatsſtadt übergab der Petitor nun dem Magiſter fabricae das baare Geld und die erhaltenen Geſchenke, die gelegentlich verkauft wurden. Die Gelder wurden in der Regel auf Zinſen ausgeliehen, und mit dem Zins-Ertrag der Kapitalien, welche die Fabrica mit der Zeit angeſammelt hatte, wurden die geſammten Baukoſten beſtritten, Kapitalien ſelbſt dagegen nur ſelten für dieſe Zwecke verwendet. Wie bedeutend die Einnahmen der Fabrica waren, zeigt ein Rechnungsausweis über den Kölner Dombau von 1513; die Einkünfte betrugen da 17,399 Mark 6 Schilling 6 Denar, die Ausgaben 14,083 Mark 11 Sch. 11 Den. (Lacomblet a. a. O. p. 17). Die Art der Verwaltung des Baufonds erklärt jedoch auch, weshalb die Ausführung eines ſolchen Baues ſo lange Zeit in Anſpruch nahm; hätte man mit dem Kapital ſtatt mit deſſen Zinſen den Bau gefördert, ſo würde derſelbe jedenfalls ſchneller zu

Kreis gebildet wurden. Die aufgelösten Systeme wurden später, als die Blumenfülle der Gothik sich ihrer bemächtigte, in Fischblasen, Dreipässe, Vierpässe u. s. w. umgewandelt, oder in dreigrosse Füllen zu andern Zwecken verwendet; die Fischen war dann

Fischblasen aus Bibliser Fenster.

nur noch die Gelenkfüllung, von dem, schnell in Profil sich, Architektur-Systeme zu Fischblasen-Systemen umgewandelt.

Und schreiben einigen der Maglich-Meister für ihre Bildwerkungen nicht, in Spitze wurden heute schlanke Pfund-Pfeuniger jahrgehalt ausgeführt, und überhaupt, wie Fischblasen-Systeme, Fischblasen-Systeme, Fischblasen-Systeme u. s. w. wurden. Wie Ihnen bekannt, hatte die Fischen von Baumeister Hans Felix aller und Peter, Kaiser, Kaiser, S. 1–6.

Digitized by Google

jede zum Bau nöthigen Werkzeuge und Geräthe zu beſchaffen. In der Regel beſaſs ſie einen beſtimmten Steinbruch eigen oder hatte ihn wenigſtens pachtweiſe inne: ſo gehörten dem Kölner Dome die Trachytbrüche am Drachenfels (Lac. 71. 91. 92), ſo dem Baſeler Kapitel die zu Stein (zwiſchen Lörrach und Schopfheim. Mone III. 207). Schlimm war es jedoch, wenn die Bauſteine nicht in der Nähe des Baues gebrochen wurden ſondern erſt aus weiter Ferne herbeigeſchaft werden muſsten. Nicht jeder Bauherr war ſo glücklich wie der Biſchof Gerhard von Cambray, der 1023 die Marienkirche in ſeiner Stadt bauen wollte und, während man früher dreiſsig Meilen weit die Materialien herholen muſste, in nächſter Nähe einen Steinbruch auffand (Geſta Episc. Camer. III. 49). Zum Bau der Kloſterkirche von St. Troud wurden die Steine bei Worms auf Schiffe verladen und bis Köln den Rhein hinab transportirt, von Köln aus zu Wagen nach ihrem Beſtimmungsorte geſchafft (Gesta Abb. Trudon. I. 11.). Der, bei den im Mittelalter gewiſs nicht in beſonderem Zuſtande befindlichen Straſsen, mühſame und zeitraubende Transport ſteigerte natürlich den Preis des Materials ganz bedeutend, und da das Arbeitslohn der Steinmetzen im Verhältniſs überaus gering war, ſo iſt es erklärlich, daſs man den theuren Stein nun möglichſt ſorgfältig bearbeitete und jede Mühe auf ſeine Verzierung verwendete. Heut iſt der Werth des Materials der Höhe der Arbeitslöhne gegenüber höchſt unbedeutend, und es iſt deshalb natürlich, daſs man der Bearbeitung des Bauſteins nicht mehr die Sorgfalt zuwendet; es würde die Arbeit zu viel koſten. Schon aus dieſem Grunde ſcheint es fraglich, ob je die Wiederbelebung des ſogenannten gothiſchen Stils in der Gegenwart gelingen wird, da dieſe Stilform weſentlich nur entſprechend durch Handarbeit hergeſtellt werden kann, die Handarbeit in unſrer Zeit jedoch auſserordentlich koſtſpielig iſt. Wie die Steine ſo ſchaffte die Fabrica nun auch alle andren nothwendigen Materialien im Groſsen an; bedurfte ſie der Vorräthe nicht dringend, ſo trat ſie dieſelben wohl auch gegen Entſchädigung an die Bauvorſtände kleinerer Kirchen ab oder vermittelte auch Lieferungen u. ſ. w. (Vgl. die Speierer Urkunde von 1499 bei Mone, V. 249). Unmittelbar an der Bauſtelle war für die Steinmetzen eine Werkſtätte erbaut, die Steinhütte, die ebenfalls Eigenthum der Fabrica war. Bei kleineren Bauten begnügte man ſich wohl mit einem nur proviſoriſch errichteten Schuppen; wenn jedoch vorausſichtlich die Ausführung eines groſsen Baues viele Jahre in Anſpruch nehmen ſollte, dann wurde auch die Steinhütte aus feſtem Materiale aufgebaut. Ebenſo wie dies Gebäude gehörten auch der Zimmerplatz und alle beim Bau verwendeten Geräthe und Werkzeuge der Fabrik.

Die ſchwierigſte Aufgabe für den Magiſter fabricae war, einen tüchtigen Architekten, dem er die techniſche Leitung des Baues anvertrauen konnte, ausfindig zu machen. Er ſollte, das hatte er beſchworen, ſich nicht durch perſönliche Rückſichten beſtimmen laſſen ſondern den geeignetſten unter den Bewerbern auswählen. Daſs es damals auch unter den Meiſtern Leute gab, die einer ſo verantwortlichen Stellung nicht gewachſen waren und trotzdem eine ſolche zu erlangen wuſsten, beweiſt die Erfahrung, die das Straſsburger Kapitel gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu machen hatte; zwei Dombaumeiſter, Hans Meiger und ein Anderer, deſſen Namen unbekannt iſt, muſsten wegen Unfähigkeit entlaſſen werden (Gérard, les artistes de l'Alsace II. 323. 390). Der Magiſter fabricae konnte ſchon deshalb

Digitized by Google

nicht ohne jede Erfahrung auf dem Felde der Baukunſt ſein; mochte er auch nicht ſelbſtändig einen Bauplan entwerfen und ausführen können, er muſste wenigſtens die Fähigkeiten der Bewerber zu prüfen und zu beurtheilen verſtehen, wenn er eine ſo wichtige Wahl treffen ſollte. Auf ſeinen Vorſchlag ſchloſs dann der Biſchof mit dem Meiſter einen Vertrag ab. Der Meiſter Peter Brunnen von Obernai, den Biſchof Reinhart II. von Speier 1449 auf Lebenszeit als Werkmeiſter annahm, verpflichtete ſich alle Bauten des Domkapitels zu leiten, überdies auch Büchſen zu gieſsen und Pulver zu machen; dafür erhielt er ein Jahrgehalt von ſechzehn rheiniſchen Gulden, zehn Malter Getreide, ein halbes Fuder Wein, vier Wagen Holz und zwei Hofkleider (Mone, Ztſchr. VI. 227 — bei Gérard a. a. O. II. 140). Lange kann Brunnen übrigens dem Baue nicht vorgeſtanden haben, da ſchon 1455 Hans von Mingolsheim, der ſpäter an der Kilianskirche zu Heilbronn baute, von demſelben Biſchofe bei ſeinem Abgange aus Speier zweihundert rheiniſche Gulden zu fordern hatte (Mone V. 251). Man ſcheint alſo nicht gar zu pünktlich in Speier die Löhnungen gezahlt zu haben. Unter bedeutend beſſeren Bedingungen engagirte 1471 der Rath der Stadt Freiburg im Breisgau den Meiſter Hans Nieſenberger zur Leitung des Münſterbaues. Es wurde dem Meiſter ein Jahrgehalt von zwanzig Gulden ausgeſetzt, doch nicht beanſprucht, daſs er beſtändig in Freiburg anweſend ſei ſondern nur, daſs er alle Vierteljahre einmal bei dem Bau nach dem Rechten ſehe. Nieſenberger konnte alſo andere Bauten nebenbei übernehmen und damit noch viel verdienen. War er in Freiburg thätig, ſo erhielt er überdies noch ein Tagelohn von zwei Schilling zwei Pfennigen. Für einen tüchtigen Polier (Balier) und brauchbare Geſellen hatte er zu ſorgen, auch nach dem Wunſche der Pfleger (der Magiſtri fabricae) je nach Bedürfniſs mehr Leute anzunehmen oder zu entlaſſen (Schreiber, Geſch. d. Münſters zu Freiburg p. 35). In Baſel wurde der Werkmeiſter vereidet, nie mehr als zwei Lehrlinge anzunehmen und deren Arbeit nicht gleich der der Geſellen in Anrechnung zu bringen, eine Beſtimmung, die übrigens auch in den meiſten Steinmetzenſtatuten ſteht. Er ſollte täglich wenigſtens eine beſtimmte Zeit in der Hütte, wo er eine eigne Werkbank haben muſste, anweſend ſein, anordnen, zur Beobachtung der feſtgeſetzten Arbeitsſtunden und zur Thätigkeit die Geſellen anhalten, die Werkzeuge gut verwahren und weder ſelbſt mit dieſen für Fremde arbeiten noch dies ſeinen Leuten geſtatten. In den Steinbrüchen wird nur im Sommer, nicht im Winter gearbeitet und alles gewonnene Material zum Nutzen des Baues verwerthet. Dem Magiſter fabricae verſpricht er wie ſeine Geſellen Gehorſam; ſie ſollen ihn von Allem, was den Bau betrifft, in Kenntniſs ſetzen, auch nie mehr Materialien, als nothwendig ſind, ſich verabfolgen laſſen. Da dem Meiſter ein Jahrgehalt ausgeſetzt iſt, ſo erhält er, wenn er krank wird, nur auf eine Woche, falls das Kapitel nicht anders beſchlieſst, ſein Tagelohn ausgezahlt, hat jedoch, ſo weit dies möglich iſt, auch dann noch die Bauarbeiten zu leiten (Mone III 205). In Speier waren ähnliche Verpflichtungen dem Werkmeiſter auferlegt. Er verſprach nicht vor Ende des Baues fortzuziehen, wenigſtens ein viertel Jahr vorher zu kündigen, auch keine Nebenarbeiten ohne Wiſſen des Kapitels zu übernehmen. Unter dieſen Bedingungen wurde 1479 Peter Kalhart zum Dombaumeiſter in Speier beſtellt, (Mone V. 246; — 1483 übernimmt den Bau ſchon wieder Ulrich Zimmermann von Udenheim — ebend. 252.) Neben dem

Digitized by Google

Jahrzehnt erhielt der Westbau(Bd. 10) seine zweiten, noch ein halbtausend Tage- lohn und zwar war dies in das Summenmaximum hochsteigender die während der Westarbeit, zum Ende des Anfang des längsten Arbeitszeit auf Fünf-Stellen

Westbau des Domes zu Regensburg.

Jh.Bc. XI Mt. das Ende deckelten beanspruchter die Gallerieg (Dm. ob. la Bau) Bd. 10 Bd. 10 Bd. 10

lung gab man dem Fries 2 Aufteilung teils zu Kappen, den Gebälken zu teils zu Konsolen, die mit Masken, Tierköpfen, Fratzen und Fabeltieren geschmückt sind, wie z. Kappen (gotischer Architekt, a. a. O., 36). Bei manchen Bauten mußten die Gebälke nach den Wandvorlagen, die wohl dem Stil in mehr Zeit schlanken Verhältnissen folgten, sich richten, wie z. B. am Rathause zu Lübeck (Fig. 52 bei Bau N. 448). Das Gebälk besteht aus 3 Lübischen Steinen und darüber be-

Gebälk vermittelst der Masken zu Lübeck.

lehen Die Abwech. zwi. Feldbuch; und Mittigschiffen war eine Stunde Tracht bis Gebälk Gebälk Gebälk

über die Beobachtung ihrer von den Stadtgemeinden beſtätigten Satzungen mit eiferſüchtiger Strenge wachten. Die Frankfurter Steinmetzen berufen ſich ſchon 1355 auf altes Herkommen (Böhmer, Cod. dipl. Moenofrancf. p. 647). Wer an einem Orte als Meiſter arbeiten wollte, muſste verheirathet ſein, wohl damit er nicht ſobald wieder fortziehe, Bürger werden, alſo Steuern und Laſten übernehmen, endlich Aufnahmegebühren und Abgaben an die Innung zahlen, kurz eine Menge läſtige Verpflichtungen auf ſich laden. Die Giltigkeit dieſer Statuten erſtreckte ſich auf die ganze Stadt; wer da arbeitete, ohne dem Zunftgeſetz genügt zu haben, galt als Pfuſcher und Störer und wurde von dem Rathe ſelbſt mit Strafen belegt, im Nothfalle vertrieben. So waren denn die Kirchenvorſtände in der Wahl ihrer Werkmeiſter ſehr beſchränkt; entweder muſsten ſie dieſelben aus den am Orte anſäſſigen Meiſtern wählen, oder die von ihnen angenommenen Architekten waren genöthigt, ſelbſt in die locale Zunft einzutreten und alle Laſten zu übernehmen. Um dieſem Uebelſtande abzuhelfen, der zu ſtändigen Miſshelligkeiten Anlaſs gab, einigten ſich einige Domkapitel mit den Zunftmeiſtern dahin: die Magiſtri fabricae ſollten in ihrer Wahl unbehindert ſein, ihre Leute auch nicht der Innung beizutreten genöthigt werden, dagegen ſollten dieſelben nur in dem Bezirke, der unter des Domes Jurisdiction ſtand, arbeiten dürfen (Speier 1420, Konſtanz 1511; Mone V. 101, VI. 243.). Wahrſcheinlich waren die im Dienſte der Domfabrica ſtehenden Arbeiter eben ſo frei von Abgaben und bürgerlichen Laſten wie z. B. die Hofbaumeiſter (vgl. die Beſtallung des Hans Spryſs zum Baumeiſter des Markgrafen Chriſtoph von Baden 1475; Mone VII. 414).

So haben wir denn in der zweiten Hälfte des Mittelalters unter den Steinmetzen und Baumeiſtern zwei Kategorien zu unterſcheiden: die zünftigen Meiſter und die Steinmetzen, die von einem Kirchenbau zum andern ziehen, wo ſie Arbeit und lohnende Beſchäftigung finden, längere Zeit verweilen, dann aber wieder weiter wandern, neue Erfahrungen und Belehrungen zu ſammeln. Durch das Wandern konnte ja allein damals ein Handwerker ſich weiter ausbilden und eine gewiſſe Vollkommenheit in ſeiner Kunſt ſich erwerben. Es iſt nur natürlich, daſs oft genug die Kirchenſteinmetzen, um mich ſo auszudrücken, bei Zunftmeiſtern gelernt haben, daſs ſie auch ſpäter, des Herumziehens müde, ſich häufig ſchlieſslich in einer Stadt niederlieſsen und der Innung beitraten; im Allgemeinen aber ſcheint eine gewiſſe Eiferſucht zwiſchen beiden Parteien beſtanden zu haben. Die Werkmeiſter und ihre Geſellen, die bei den groſsen Kirchenbauten beſchäftigt waren, überragten natürlich ihre zünftigen Genoſſen bei Weitem durch Geſchicklichkeit, Kunſterfahrung und wohl auch allgemeine Bildung. Zumal hatten die Dombaumeiſter und ihre Gehilfen die beſte Gelegenheit ſich in ihrer Kunſt auszubilden und erwarben ſich dabei auch das Selbſtgefühl und Selbſtvertrauen, welches tüchtigen Leuten, die etwas Ausgezeichnetes zu leiſten vermögen, wohl anſteht. Das groſse Werk, an dem mitzuwirken ihnen vergönnt war, muſste ſchon einen erhebenden und adelnden Einfluſs auf ſie ausüben, und ſie durften ſich ſo wohl mit Fug und Recht für etwas Beſſeres halten als die ſtädtiſchen Steinmetzen, denen gewöhnlich nur gemeine Handwerksarbeiten zur Ausführung übertragen wurden. Wenn der Dichter Michael Behem ſagt „nach hohen cünſten ſtrebt ſteinmetzen, ſinger, tichter“ (Mone VIII. 441), ſo hatte er wohl ganz beſonders

Digitized by Google

die Werkleute der Kirchenbauten im Auge. Eine bevorzugte Stellung nahmen die Hütten von Strafsburg, Köln und Wien in Anfpruch, da die grofsen Dombauten, die diefen auszuführen oblag, felbft in dem bauluftigen fünfzehnten Jahrhundert durch ihre hervorragende Bedeutung fich auszeichneten. Sie galten gewiffermafsen als die Hochfchulen der Baukunft; die Entfcheidung des Meifters, welcher einer diefer Hütten vorftand, wurde als endgiltig angenommen. Aber fo anerkannt die Tüchtigkeit und Einficht eines diefer Werkmeifter auch fein mochte, fie Alle wie ihre Leute ftanden mit den ftädtifchen Zünften in keinem Zufammenhange, entbehrten des Schutzes, den die Zunft ihren Genoffen gewährte, und waren daher darauf angewiefen, ihre Intereffen felbftändig zu wahren. Es ift meines Erachtens nur der Wunfch die Vortheile der Zunftvereinigung auch den bisher aufserhalb derfelben ftehenden Kirchenbaumeiftern und ihren Leuten zuzuwenden, welcher die hervorragendften Meifter unter diefen veranlafste, einen Bund der Steinmetzen in ganz Deutfchland zu ftiften und die Jurisdiction über diefen Bund den Meiftern der drei genannten Hütten und an deren Spitze dem Dombaumeifter von Strafsburg anzuvertrauen. So entftand im Jahre 1459 die grofse Steinmetzenordnung, die auf dem Tage in Regensburg berathen, auf der Verfammlung in Strafsburg angenommen und an alle Bauhütten verfendet wurde. 1498 beftätigte Kaifer Maximilian dies Statut und nach ihm gefchah dies von allen Kaifern, bis endlich 1707, nachdem Strafsburg dem deutfchen Reiche entriffen war, den deutfchen Steinmetzen durch den Reichstag in Regensburg der Verkehr mit der Strafsburger Hütte unterfagt wurde. Unter den Unterfchriften der erften Statuten und Satzungen der fpäteren Tagfahrten finden wir zuerft nur die von Kirchenbaumeiftern; erft fpäter, als die Vereinigung mächtiger und bedeutender fich entwickelte, fcheinen auch die Zünfte mit dem Bunde in Verbindung getreten zu fein. Man ift in der Regel geneigt in diefer Vereinigung der deutfchen Steinmetzen etwas ganz Aufsergewöhnliches zu fehen; nun war es allerdings früher wohl nicht vorgekommen, dafs folcher Bund unter Handwerksgenoffen über das ganze Reich ausgedehnt wurde, jedoch früher als die Steinmetzen haben fich fchon die Meifter und Gefellen anderer Gewerke in verfchiedenen Gegenden zu gemeinfamem Handwerksgebrauche geeinigt. 1352 den 17. Sept. fchloffen die Bäcker von acht rheinifchen Städten, 1333 den 13. Mai die Schmiede aus neun Ortfchaften derfelben Gegend, 1520 den 4. Auguft die Schneider in vierzehn mittelrheinifchen Städten ähnliche Bündniffe unter einander ab (Böhmer, cod. dipl. Moenofrancf. 625, 760. — Mone VIII. 290), und andre Beifpiele liefsen fich gewifs noch vielfach auffinden. Aber ebenfo wenig, wie die Steinmetzenordnung aufsergewöhnlich ift, enthält fie irgend welche geheimnifsvolle Beftimmungen; wer diefelben entdecken wollte, müfste die Geheimniffe erft hineininterpretiren, und das ift leider oft genug gefchehen, zumal von Leuten, die nicht allein der Sprache fondern auch der ganzen Handwerkerverhältniffe des Mittelalters nur fehr wenig kundig waren. Dafs den Steinmetzen verboten wurde, die Conftruction des Grund- und Aufriffes Fremden zu lehren, gefchah nur, um Pfufcher vom Handwerke fern zu halten; durften doch nach der oben erwähnten Schneiderordnung die Schneider auch das Zufchneiden nur denen lehren, die der Innung angehörten. Ebenfo natürlich war es, dafs die Gefellen den Handwerksgrufs nicht

ausplaudern durften; der wandernde Geſell legitimirte ſich durch dieſen, nur den Eingeweihten bekannten, übrigens höchſt einfachen Gruſs und empfing in Folge deſſen die ihm zuſtehende Unterſtützung; daſs Unbefugte dieſe Steuer erhoben, konnte ſelbſtverſtändlich nicht im Intereſſe der Verbindung liegen. Die Hauptmomente des Statutes ſind die Errichtung einer religiöſen Brüderſchaft, die alle dem Bunde beitretenden Mitglieder umfaſſen ſollte, und die Beſtimmungen über die Jurisdiction in Handwerksſachen. Das Bedürfniſs, zu religiöſen Vereinigungen zuſammenzutreten, macht ſich beſonders im fünfzehnten Jahrhundert und zumal unter den Handwerkern vielfach geltend; alle Innungen haben Schutzpatrone, und bei faſt Allen finden ſich noch fromme Brüderſchaften, die an beſtimmten Feſten ſich zu gemeinſamer Andacht vereinigten. Die Männer nun, durch deren Geſchick und Thätigkeit die groſsartigen Kirchenbauten emporwuchſen, hatten am erſten Anlaſs zur Frömmigkeit, und bei ihnen finden wir denn auch ſchon ziemlich früh ſolche Brüderſchaften entwickelt. A. Reichensperger hat eine Trierer Urkunde vom 30. October 1397 veröffentlicht, in der die Statuten der dortigen Steinmetzenbrüderſchaft aufgezeichnet ſind (Verm. Schriften über kirchliche Kunſt p. 164). In Baſel finden wir eine gleiche Vereinigung 1497 (Mone III. 379). Das Straſsburger Statut begründet nur eine für alle Steinmetzen Deutſchlands gemeinſame Brüderſchaft. Die Mitglieder verpflichten ſich gewiſſe Beiträge jährlich an die Straſsburger Hütte zu ſenden, welche für den Erlös an den vier Fronfeſten und an dem Tage der Schutzpatrone des Handwerks, der vier gekrönten Märtyrer, in der Kathedrale Meſſe leſen läſst. Aehnliche Feiern werden in den andren Hütten angeordnet. Die Legende der vier gekrönten Märtyrer, Claudius, Caſtorius, Symphorianus und Nicoſtratus hat Wattenbach nebſt den Erläuterungen von O. Benndorf und M. Büdinger 1870 herausgegeben und A. Ilg dieſelbe noch weiter in den Mitth. d. k. k. Commiſſion etc. 1872 p. XLVII. commentirt. Es waren vier Steinmetzen, die unter Diocletian ihres Glaubens wegen den Märtyrertod erlitten.

Jeder Steinmetz, der mit dem Bunde in Verbindung treten wollte, muſste der Brüderſchaft angehören, im Uebrigen aber auch ſich verpflichten, alle Streitigkeiten mit Handwerksgenoſſen nicht den Magiſtris Fabricae vorzutragen, nicht ihre Entſcheidung vom weltlichen Richter zu verlangen, ſondern ſich dem Gerichte ſeiner Brüder zu unterwerfen, von ihnen Recht und Urtheil zu fordern. Streitigkeiten unter Geſellen hatten die Meiſter, Miſshelligkeiten der Meiſter die Haupthütte des Bezirkes zu ſchlichten; in letzter Inſtanz ſprach die Straſsburger Hütte das Urtheil. Das deutſche Reich war in vier Bezirke getheilt, an deren Spitze die Hütten von Straſsburg, Köln, Wien, Bern (ſpäter Zürich) ſtanden. Wie nun die einzelnen Hütten ſich dieſen Straſsburger Beſchlüſſen gegenüber ſtellten, iſt jetzt noch kaum zu ſagen. Von den maſsgebenden Urkunden ſind bis jetzt nur wenige und dieſe zum Theil höchſt ungenügend abgedruckt, denn die Zahl derer, die ſolche Documente zu ſuchen die Geduld haben und nebenbei ſie richtig zu leſen im Stande ſind, iſt leider eine überaus geringe. In Böhmen ſtanden die Hütten unter der Prager, ob dieſe jedoch wiederum der Wiener Haupthütte untergeordnet war, iſt bis jetzt nicht ermittelt (Mitth. d. k. k. C. Com. VI. 107). Wie ſchon erwähnt, hatte die Straſsburger Hütte die Beſchlüſſe

Ansicht von Stephanskirche in Wien.

von 1459 an die Hütten von ganz Deutſchland verſchickt und dieſelben zum Beitritte aufgefordert; eine ſolche Einladung war auch an die Meiſter des Meiſsner und Thüringer Landes gekommen, die ſpeciell dem Straſsburger Bezirke angehören ſollten. In Folge dieſer Einladung verſammelten ſich die Meiſter von Magdeburg, Hildesheim, Halberſtadt, Mühlberg, Merſeburg, Meiſsen, die aus dem Voigtlande, aus Thüringen und aus dem Harzgebiet am 24. Auguſt und am 29. September 1462 in Torgau, nahmen die Straſsburger Ordnung an, detaillirten jedoch deren Beſtimmungen noch genauer, ſo daſs dieſe Urkunde, die Stieglitz wiederholt, z. B. in ſeinen Beiträgen zur Geſchichte der Baukunſt p. 114, abdruckt, die wichtigſten Nachrichten über das Treiben in den Bauhütten enthält. Sie, wie die Straſsburger Ordnung, ſetzen die Lehrzeit auf fünf Jahre feſt, ſelbſt ein Maurergeſell, der noch das Steinmetzhandwerk erlernen wollte, ſollte ſich dieſer Bedingung fügen und kein Meiſter des Bundes einen Geſellen annehmen, der dieſe Lehrzeit nicht nachwies, kein Geſell bei einem Meiſter arbeiten, der nicht rechtmäſsig ausgelernt. Das gab zu allerlei Hader und Zwietracht Veranlaſſung. Einzelne Zunftſtatuten, z. B. das Breslauer von 1475, verlangten vom Maurer eine dreijährige Lehrzeit, vom Steinmetzen vier Jahre, und es wurden nun wiederholt Meiſter verdächtigt und in ihrem Handwerk geſchädigt, wenn andre Meiſter und Geſellen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Lehrjahre ausſprachen. Solche Streitigkeiten ſind gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ganz an der Tagesordnung, wir verdanken ihnen eine Menge Aufſchlüſſe über die Handwerksgebräuche und zuweilen auch kunſtgeſchichtlich wichtige Notizen. Als beiſpielsweiſe der Rath von Görlitz eine ſolche Sache zu ſchlichten hat, erbittet er ſich die Anſicht der Dombaumeiſter von Magdeburg, Wien, Paſſau; wir lernen aus dieſen Görlitzer Archivalien Meiſter kennen, von denen bisher die Kunſtgeſchichte nichts wuſste. In der Torgauer Ordnung wird dann noch ausdrücklich bemerkt, daſs der Meiſter dem Lehrling bei ſeiner Freiſprechung ein Handzeichen gab, welches dieſer als Geſell auf alle von ihm bearbeiteten Steine, nachdem ſie vom Meiſter oder Polier geprüft, einhieb, um dadurch die Abrechnung zu erleichtern. Auf die übrigen, Meiſter und Geſellen betreffenden Beſtimmungen der erwähnten Statuten näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Für unſern Zweck genüge es anzuführen, daſs nach dieſen Satzungen die Meiſter und ihre Leute zu einem anſtändigen Betragen untereinander angehalten wurden. Die Meiſter ſollten ſich nicht die Geſellen abſpänſtig machen, einander zu verdrängen ſuchen, die Arbeit eines Vorgängers herabſetzen oder gar abbrechen. Vielmehr wurde ihnen eingeſchärft, den vorhandenen Bauplan auch ferner zu befolgen, das bearbeitete Material, das ſie vorfanden, zu verbauen, aber auch ihre eigenen Entwürfe (Viſirungen) nicht ohne Bewilligung der Bauherren zu ändern. Neu ſind dieſe Beſtimmungen wohl alle nicht; die Statuten berufen ſich auf alte Handwerksgewohnheit, die nur aufs Neue zur Geltung gebracht werde. Der von Alters her gewohnten Beobachtung der hier ſoeben vorgeführten Satzungen iſt es wohl zuzuſchreiben, daſs ſelbſt, wo Jahrhunderte hindurch an einem Bau gearbeitet wurde, doch eine gewiſſe Harmonie der Theile untereinander ſich geltend macht, und man die Einflüſſe der Fortentwickelung der ſtiliſtiſchen Formengebung nur an verhälniſsmäſsig untergeordneten Stellen bemerkt; die Meiſter waren eben an einen beſtimmten Plan ge-

bunden und durften dieſen nur mit Bewilligung ihrer Vorgeſetzten, alſo zunächſt der Magiſtri fabricae, ändern.

Die Stellung eines Dombaumeiſters war, wie aus der ſo eben gegebenen Darſtellung erſichtlich, die eines einfachen Handwerksmeiſters, mochte ſein Genie noch ſo hervorragend ſein, zeugten ſeine Werke von noch ſo hoher Begabung: aus dem Kreiſe der geſellſchaftlich untergeordneten Sphäre ſich hinauszuarbeiten, Anerkennung für ſich, nicht allein für ſein Werk zu erringen, konnte, wie die Verhältniſſe in Deutſchland einmal lagen, Keinem gelingen. Man hat verſucht nachzuweiſen, daſs die Dombaumeiſter des dreizehnten Jahrhunderts, da ſie als Magiſtri bezeichnet werden, »Magiſtri artium liberalium« geweſen ſeien und deshalb ihrer wiſſenſchaftlichen Bildung halber ſich einer gröſseren Achtung erfreuten. Es wäre wunderbar, wenn ein junger Mann während der fünfjährigen harten Lehrzeit im Handwerk noch die wiſſenſchaftliche Bildung ſich erworben oder bewahrt hätte, die ihn befähigte, ſpäter von einer Univerſität dieſen Grad zu erhalten; aber es iſt auch ganz müſsig darüber zu ſtreiten: wer mittelalterliche Urkunden kennt, weiſs, daſs man nie ſagt Hans der Steinmetzmeiſter, ſondern Meiſter Hans der Steinmetz, Magiſter Johannes lapicida; ſie ſind einfach Meiſter in ihrem Handwerk. Alſo dieſer Verſuch ihnen eine höhere Stellung in der bürgerlichen Geſellſchaft anzuweiſen, iſt nicht haltbar; ſie bleiben einfache Kleinbürger. Aus dieſer Stellung ergiebt ſich nun, wie ich ſchon in dem einleitenden Bemerkungen ausführte, der Grund, weshalb wir von dieſen Meiſtern ſo wenig wiſſen. Für die wiſſenſchaftliche Forſchung iſt auf dieſem Gebiete faſt Alles zu thun noch übrig, kaum daſs die Meiſter einiger Kathedralen wie der von Straſsburg, Köln, Wien, Regensburg in ihrer Aufeinanderfolge mit leidlicher Sicherheit feſtgeſtellt ſind. Und ſelbſt wenn alle dieſe jetzt noch fehlende Vorarbeit vorhanden wäre, würden wir zwar wohl über die Thätigkeit mancher Meiſter genauere Kunde erhalten, vielleicht auch die Bedeutung einzelner Hütten für Deutſchland wie für Italien und vielleicht ſelbſt Spanien ermeſſen können, über das Leben der einzelnen Baumeiſter aber kaum etwas erfahren, was nicht allein für den ſpeciellen Alterthumsforſcher Intereſſe bietet. Ueber den erſten bekannten Meiſter am Kölner Dome, Gerhard von Rile, hat Fahne in ſeinen Forſchungen manche Urkunde mitgetheilt, die Erzählung vom Leben des Meiſters jedoch auf ganz willkürliche Annahmen begründet. Die einzig wichtige Urkunde iſt die von 1257, in der das Domkapitel der Verdienſte Gerhardi um den Dombau gedenkt; wann derſelbe aber den Bau übernommen, ob er es iſt, der den Plan entworfen, alles dies ebenſo wie ſein Todesjahr iſt unbekannt; Fahne's Annahme, daſs Gerhard 1254 die Stelle als Dombaumeiſter erhalten, beruht auf der falſchen Vorausſetzung, daſs der Petitor structurae, Heinrich (Sunere), den er zum »Bewerber um den Dombau« macht, der erſte Dombaumeiſter geweſen. Und wie wenig iſt über das Leben des Erwin zu ermitteln, ſo ſorgfältige Unterſuchungen auch Gérard im erſten Bande ſeiner »Artistes de l'Alſace« über ihn und die Seinen zuſammengeſtellt hat! Bekanntlich iſt die älteſte Nachricht, die dem Meiſter den Namen Erwin von Steinbach giebt, die jetzt verlorene Inſchrift auf der Weſtfaſsade des Straſsburger Domes, die da meldete, daſs am Tage Sanct Urban 1277 der Meiſter dies ruhmreiche Werk begonnen habe. Von einem gloriosum opus hätte man zu Leb-

zeiten Erwins kaum geſprochen, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, was Gérard vermuthet, daſs dieſe Inſchrift lange nach Erwins Tode, vielleicht erſt, als 1439 der Thurm vollendet war, zur Erinnerung an den Baumeiſter, der die Faſsade entworfen, geſetzt wurde. Iſt dies aber der Fall, dann iſt der Beiname »von Steinbach« auch ziemlich unſicher belegt, da er erſt 120 Jahre nach dem Tode des Mannes vorkommt, der auf allen gleichzeitigen Denkmälern, Inſchriften wie Urkunden nur den Namen Erwin führt, dann iſt es ſehr überflüſſig zu ſtreiten, aus welchem Steinbach der Meiſter gebürtig, ob er vielleicht, was Gérard vermuthet, Hervé de Pierrefonds geheiſsen, denn dann iſt ein Irrthum der Verfaſſer der Inſchrift gar nicht ſo undenkbar. Intereſſanter iſt die Unterſuchung, deren Reſultat Adler in ſeinem am 2. Januar 1875 im wiſſenſchaftlichen Vereine zu Berlin gehaltenen Vortrage (vgl. Nationalztg. 1875, No. 3 u. 5) über Erwin mittheilt. Daſs der Meiſter ſeine Studien in Frankreich gemacht hat, war wohl bisher ſchon bekannt geweſen, daſs er jedoch die Kirche St. Urbain zu Troyes, die 1262—69 erbaut wurde, ſtudirte und in ſeinen Bauten benutzte, iſt eine höchſt intereſſante Entdeckung, die, falls ſie ſich beſtätigt, für die Geſchichte der Architektur in Deutſchland von weittragender Bedeutung zu ſein verſpricht. Ob Adler's Hypotheſen, daſs die Kirche zu Wimpfen im Thal, der Thurm des Münſters zu Freiburg von Erwin erbaut ſind, daſs er auch bei dem Bau des Domes zu Regensburg betheiligt war, als ſicher ſich erweiſen werden, iſt hier nicht zu discutiren. Gewiſs iſt es, daſs die Weſtfaſsade des Straſsburger Münſters und der Plan der Kloſterkirche zu Haslach von ihm entworfen und zum Theil ausgeführt ſind. Ueber ſein Leben wiſſen wir ſonſt nichts, als daſs er am 18. Januar 1318 ſtarb und eine Frau Namens Huſa ſo wie mehrere Söhne hinterlieſs. Die Frau wird auf dem Epitaph Domina Huſa genannt, muſs alſo wohl für ſich auf dies nur adligen Damen zuſtehende Praedicat Anſpruch gehabt haben. Gewöhnlich nimmt man nun an, Erwin habe einen Sohn hinterlaſſen, der des Vaters Nachfolger am Münſterbau geweſen und 1339 geſtorben ſei. Bis auf Gérard haben alle Forſcher unbegreiflicher Weiſe dies gelten laſſen, und auch Adler ſpricht es als eine feſtſtehende Wahrheit aus. Die ganze Nachricht beruht auf einer verkehrten Interpretation der Grabinſchrift des Johannes, die neben der des alten Erwin und ſeiner Frau ſich findet. Augenſcheinlich gehörte der Johannes zur Familie des Erwin: in der Grabſchrift heiſst es nun: Anno etc. . . . . obiit magister Johannes filius Erwini magistri operis huius ecclesiae.« — Zunächſt geht aus dieſer Inſchrift hervor, daſs der Johannes wohl Meiſter, vielleicht auch Magiſter, aber nicht Werkmeiſter am Dome war; das war ſein Vater und wohl verſtanden ſein noch lebender Vater, da es ſonſt nach wohlbekanntem mittelalterlichem Sprachgebrauche heiſsen müſste, filius Erwini quondam magiſtri operis, (Sohn des Erwin, weiland Werkmeiſter etc.). Dieſer Johannes iſt alſo wahrſcheinlich ein Enkel, nicht ein Sohn des alten Erwin. Der Johannes, genannt Winlin, der 1335 als Werkmeiſter am Dome erwähnt wird, iſt mit dem eben genannten nicht identiſch; es iſt der Bruder des jüngeren Erwin. Der dritte Sohn des berühmten Erwin ſtarb 1330 als Baumeiſter der Kirche zu Haslach; ſein Grabſtein iſt noch vorhanden, nur iſt grade der Namen beſchädigt und unlesbar. Die Inſchrift lautet: Anno Dni M. CCC. XXX. non. decembris obiit . . . . magister operis huius ecclesiae f. Erwini magist(ri) quondam operis

Digitized by Google

eccl(esiae) argentin ensis). Nach Spach (Reſtauration de l'église de Nieder-Haslach p. 17) hieſs der Meiſter Jacobus*), alſo nicht Oberlin oder Eberlin, wie ihn Adler nennt. Sollte da nicht dem erſten Erfinder des Oberlin ein palaeographiſches Malheur paſſirt ſein und er ſtatt magister operis einen Magiſter Operlin herausgeleſen haben?

Ueber das Leben der andren Baumeiſter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts iſt wenig zu berichten. Was wir von ihren Schickſalen wiſſen, beſchränkt ſich meiſt auf einige unfruchtbare Zeitbeſtimmungen, und es fragt ſich auch, ob, wenn wir ihren Lebensgang bis ins Einzelne verfolgen könnten, die Darſtellung eines ſolchen der ſteten Arbeit gewidmeten Lebens etwas beſonders Anziehendes bieten würde, zumal auch in ihrer künſtleriſchen Thätigkeit ſich damals eine perſönliche originelle Richtung kaum annehmen läſst, da die Meiſten, wenigſtens wie es heut noch ſcheint, weniger darauf Gewicht legten, Eigenthümliches, für ihre künſtleriſche Auffaſſung Bezeichnendes zu leiſten, als innerhalb der dem ganzen Zeitgeſchmacke angemeſſenen Stilgattung möglichſt Tüchtiges und Brauchbares zu ſchaffen. Die originellen Künſtler erſcheinen erſt, als die Künſtlergeſchlechter, mit denen wir hier uns zu beſchäftigen haben, längſt im Grabe ruhten.

Eine weſentliche Hilfe für die Architekten des ſpäteren Mittelalters war nämlich das Vorhandenſein einer ſehr ausgebildeten, leider zum gröſseren Theile in unſerer Zeit vergeſſenen und noch nicht wieder gefundenen Proportionslehre, vermittelſt welcher es leicht war, durch geometriſche Conſtructionen, durch Anwendung von Quadraten, gleichſeitigen Dreiecken und Kreisbogen, beſtimmte Dimenſionen, Verhältniſſe der verſchiedenen Höhen und Breiten der Gebäude, die Stärke der Mauern, die Mächtigkeit der Widerlager zu ermitteln, und ſo nicht allein ſchöne Abmeſſungen der Bautheile zu einander, ſondern auch die Stabilität des Bauwerkes in leichter, unſchwer zu lernender Weiſe feſtzuſtellen. Daſs derartige Conſtructionen thatſächlich von den Baumeiſtern des Mittelalters angewendet wurden, hat Viollet-le-Duc (Dict. de l'arch. VII. 532. art. proportion) wohl überzeugend nachgewieſen; überdies lagen Heideloff nach ſeiner Ausſage Steinmetzenbücher des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vor, denen er die im »kleinen Altdeutſchen« III. Taf. X—XVI (Nürnberg 1851) mitgetheilten Beiſpiele von Conſtructionen verſchiedener Kirchendurchſchnitte entnahm. Schade, daſs dieſe Steinmetzenbücher nach Heideloff's Tode nicht für eine öffentliche Sammlung erworben wurden; man könnte dann die Zuverläſſigkeit jener Mittheilungen, die bekanntlich öfters angefochten wird, gründlich prüfen, was bei der

*) F. X. Kraus theilt in der Kunſtchronik, XI. Jahrgang (1875—76), Oct. 29 und Nov. 5, mit, daſs dieſe dem Gérard Spach zugeſchriebene Hypotheſe von demſelben nie aufgeſtellt worden ſei. Da vorliegender Aufſatz bereits vor Jahresfriſt in die Hände der Redaction abgeliefert war, konnten die oben genannte Abhandlung von Kraus ebenſo wie die Nachrichten, die Woltmann in ſeiner Geſchichte der deutſchen Kunſt im Elſaſs und in der Kunſtchronik vom 24. Dec. 1875 über Erwin vorbringt, nicht mehr verwendet werden, was indeſſen für dieſen Zweck unerheblich iſt, da es hier nur darauf ankam zu zeigen, wie dürftige Nachrichten ſelbſt über einen der gröſsten Meiſter überliefert ſind. Mehr bedauere ich, daſs Max Allihn's Aufſätze über die Steinmetzen (in den Grenzboten 1875) nicht bei Abfaſſung dieſer Abhandlung benutzt werden konnten.

Bedeutung der vorliegenden Frage immerhin nicht ohne Wichtigkeit wäre. Endlich beſitzen wir ja noch ein Bruchtheil einer ſolchen Conſtructionslehre in des Mathias Roriczer's »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« (hgg. v. A. Reichensperger. Trier 1845). Es mag nun dahingeſtellt bleiben, ob in der That, was Heideloff und Andere mit ihm annehmen, mit Hilfe dieſer Conſtructionen auf Grund einiger gegebenen Dimenſionen ein ganzes Gebäude entworfen werden konnte; die Thatſache jedoch, daſs ſich die mittelalterlichen Baumeiſter vielfach der geometriſchen Conſtructionen bedient haben, nicht blos wenn es galt Fenſtermaſswerk und ähnliche aus Kreiſen und Kreisſegmenten zuſammengeſetzte Figuren etc. zu entwerfen, ſondern daſs ſie vermittelſt derſelben auch die äſthetiſchen wie die conſtructiven Verhältniſſe der Bauglieder zu beſtimmen verſtanden, dieſe Thatſache kann wohl als feſtſtehend angeſehen werden. Daſs man den zur Conſtruction verwendeten Figuren, dem gleichſeitigen Dreieck, dem Quadrat u. ſ. w., eine ſymboliſche Bedeutung beilegte, ſcheint auch ſicher und bei der tiefreligiöſen Stimmung, welche, wie oben gezeigt, gerade unter den Kirchenbaumeiſtern vorherrſchte, auch ſehr natürlich. Der alte Spruch:

Zirkels Kunſt und Gerechtigkeit
An Gott Niemand uſslait

bezieht ſich darauf, daſs nur der Gläubige, Eingeweihte es erkennen konnte, was in ſolchen Bauplan »hineingeheimniſst« war. Auch dieſer Symbolik hat man früher eine viel zu groſse Bedeutung beigelegt; im Grunde war ſie ohne practiſche Wichtigkeit, mehr eine Spielerei, wie ſie dem Geſchmacke des geſammten Mittelalters entſprach. Dagegen würde es für die Kenntniſs der mittelalterlichen Baukunſt von allergröſstem Werthe ſein, wenn es gelingen ſollte über das Weſen und die Bedeutung jener Proportionslehre beſtimmte Auskunft zu erhalten. Setzte nämlich, wie dies in der That wahrſcheinlich iſt, die Kenntniſs dieſer Proportionslehre den Steinmetzen in den Stand durch einfache Conſtructionen ſchöne und practiſch bewährte Verhältniſse zu ermitteln, ſo war es keine ſo gar groſse Kunſt ein Gebäude zu errichten, welches den gewöhnlichen Anſprüchen an Schönheit und Haltbarkeit genügte, und wir finden dann eine genügende Erklärung für die Erſcheinung, daſs die Mehrzahl der im ſogenannten gothiſchen Stile während des Mittelalters aufgeführten Gebäude, auch wenn ſie nicht von hervorragenden Künſtlern, ſondern von ſchlichten Handwerkern errichtet ſind, doch einen äſthetiſch befriedigenden Eindruck hervorbringen, und daſs bei ihnen allen Erforderniſſen der Stabilität nach den beſten Regeln der Baukunſt Genüge geſchehen iſt. Das Vorhandenſein einer ſolchen Proportionslehre wird ſich gewiſs bei ſorgfältiger Nachforſchung in den Laden der Steinmetzenzünfte nachweiſen laſſen; ſchwieriger wird die Beantwortung der Frage ſein, wie dieſelbe entſtanden iſt. Durch Berechnungen hat man die Mauerdimenſionen, die Stärke der Widerlager, die Form und Mächtigkeit der Strebepfeiler wohl kaum ermittelt; dazu waren die Hilfsmittel, welche die mathematiſche Wiſſenſchaft damals bot, wohl unzureichend; es iſt daher das Wahrſcheinlichſte, daſs man ſich auf Erfahrungsſätze verlieſs und dieſe bei dem Entwurfe der Proportionslehre zu Grunde legte. Durch vielfache Proben, von denen einige gewiſs unglücklich ausfielen — denn auch im Mittelalter ſind nicht wenige Gebäude eingeſtürzt —

Digitized by Google

hatte man gelernt, welche Stärke man z. B. den Mauern, den Strebepfeilern geben mufste, damit fie den hinreichenden Widerftand gegen den Schub der Bogen und Gewölbe zu leiften vermochten. Diefe Erfahrungsfätze wurden alfo bei dem Entwurfe des Schemas, wie es fcheint, benutzt. Wo und wann daffelbe zuerft aufgeftellt worden ift, das zu entfcheiden, fehlen bis jetzt alle Vorarbeiten; ebenfo läfst es fich nicht feftftellen, ob diefelbe Methode in allen Hütten beobachtet worden ift oder ob verfchiedene Conftructionsweifen im Gebrauche waren. Nach Viollet-le Duc's Darftellung fcheint man fchon, als der romanifche Stil noch blühte, ähnliche Conftructionen angewendet zu haben; diefe mufsten indeffen völlig umgeftaltet werden, follten fie für den gothifchen Stil brauchbar fein. Die Proportionslehre des letztgenannten Bauftils ift wohl nicht das Werk eines Einzelnen, fondern hat fich allmählich ausgebildet, war aber fchon im dreizehnten Jahrhundert in ihren Grundzügen vorhanden, wenn fie auch in den beiden folgenden Jahrhunderten je nach Bedürfnifs und Gefchmacksrichtung weiter fortentwickelt wurde. Sklavifch wird man fich ihr wohl kaum je gefügt haben; Rückfichten auf das Material und äufsere Verhältniffe mochten oft Modificationen bedingen, und ein begabter Künftler wird wohl auch aus eigener Erfindung manches zugefetzt, manches fortgelaffen haben. Der gewöhnliche Steinmetzmeifter fand jedoch in diefem Schema eine gar nicht hoch genug anzufchlagende Unterftützung; wenn er dem erprobten Mufter folgte, fo war es faft unmöglich, dafs er bei feinem Entwurfe fehl griff. Wären wir im Stande zu ermitteln, wie die Baumeifter des fpäteren Mittelalters bei der Ausarbeitung ihrer Pläne verfuhren, wir würden fo manche Aehnlichkeit mit der Art der Meifterfinger zu finden vermögen. Wie diefe als klaffifche Mufter der Liederdichtung die Werke der Minnefinger hinftellen und nun die Silben zählend und das rein Aeufserliche jener Meifterwerke beobachtend ihre Liederfchablonen, die Tabulatur, aufftellen und auf Grund derfelben ihre oft geiftlofen, meift jedoch technifch richtig ausgeführten Gefänge abfafsten, fo fcheinen in ähnlicher Weife die Baumeifter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts die Vorbilder des dreizehnten Jahrhunderts, die aus denfelben hergeleiteten Stilgefetze, benutzt zu haben. Ihr unbeftreitbares Eigenthum find nur die vielfachen Verfchrobenheiten wie die Sünden gegen den guten Gefchmack, die man zumal in der Ornamentik der Denkmäler des fünfzehnten Jahrhunderts fo oft beobachten kann. Das Beftreben, die eigene Perfönlichkeit zur Geltung zu bringen, etwas Eigenthümliches, früher noch nicht Dageweferes zu fchaffen, verleitete die Baumeifter der Verfallsperiode, des fünfzehnten und noch mehr des beginnenden fechzehnten Jahrhunderts, zu den capriciöfeften leider meift auch gefchmackloferten Erfindungen. Was an den Bauten jener Zeit noch gut ift, verdanken fie der Beobachtung der hergebrachten Stilgefetze; der Kern des Gebäudes ift der Tradition gemäfs angelegt, wenn auch in der Ornamentik fich die ungebundenfte Willkühr geltend macht. Bis gegen Schlufs des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt fich in der Ornamentik eine entfchiedene Vorliebe für Ueberladung, fpäter wird diefelbe um fo dürftiger und nüchterner. Man könnte wohl die Leiftungen der gothifchen Baukunft in jener Zeit dem fpäteren Rococoftile vergleichen, die des fechzehnten Jahrhunderts dem Zopfftile an die Seite ftellen. Erft die Einführung der italieni-

ſchen Bauweiſe befreit die Künſtler unter den Architekten nicht nur von dem Zwange der Zunftverfaſſung, ſondern auch von den beengenden Feſſeln, welche ihnen die zuletzt widerwillig befolgten Geſetze der früher ſo heilſamen Proportionslehre auferlegte, und gab ihnen die Gelegenheit ihrer Phantaſie in der Erfindung der bei dieſem Bauſtile gerechtfertigten Ornamentenfülle nun ſo recht die Zügel ſchieſsen zu laſſen, Originelles zu ſchaffen.

Bereits in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhundert war die früher ſo lebendige Luſt an groſsen prächtigen Kirchenbauten ziemlich im Abſterben; läſſig wurden die unternommenen und noch nicht vollendeten Bauten gefördert, endlich ganz eingeſtellt. Die Verbreitung der reformatoriſchen Ideen ſchädigte natürlich bedeutend die Einkünfte der Fabrica, die Stiftungen wurden ſeltener, die Sammlungen weniger ergiebig; aber, wie geſagt, ſchon ehe dieſe Ereigniſſe eintreten, zeigt es ſich, daſs die neuere Zeit für die Beſtrebungen der alten keinen Sinn mehr hatte. Durch die Einführung der italieniſchen Bauweiſe wurde das Intereſſe nun gar noch von dieſen Denkmalen einer groſsen Kunſtepoche abgelenkt; es galten dieſelben bald den Deutſchen wie früher den Italienern als Werke einer gothiſchen, d. h. einer altfränkiſchen, veralteten, barbariſchen Kunſtauffaſſung. Alle dieſe Gründe bewirken mit manchen Anderen noch zuſammen, daſs die Dombauten und Kirchen, die bis zum Beginne des ſechzehnten Jahrhunderts nicht beendet waren, unvollendet blieben; erſt einer ſpäteren Zeit, die wiederum das Verſtändniſs für die Schönheit der alten deutſchen Kunſt gewonnen hatte, blieb es vorbehalten, wenigſtens bei einigen Denkmälern die unterbrochene Arbeit der Vorfahren wiederaufzunehmen und zu einem befriedigenden Ende zu führen.

V.

DIE BRÜDER VAN EYCK.

Von

O. Eisenmann.

VI.

MARTIN SCHONGAUER.

Von

Wilhelm Schmidt.

Digitized by Google

Die Brüder van Eyck.

(Hubert, geb. um 1375, † 1426; Jan, geb. um 1400, † 1440.)

Die beiden altflandrifchen Maler, denen diefer Aufſatz gewidmet iſt, ſind uns bei der Unzulänglichkeit der auf ſie bezüglichen älteren Nachrichten in ihrer künſtleriſchen Entwicklung, die ſich an eine reformatoriſche Thätigkeit im techniſchen Gebiete anlehnt, ein bis jetzt trotz der eifrigſten modernen Forſchungen ſo gut wie ungelöſtes Räthſel. Muſs man wie in jeglicher Culturarbeit ſo auch hier nur eine allmähliche Fortbildung vorausſetzen, dann iſt anzunehmen, daſs ihre früheren Arbeiten, die Reſultate ihrer erſten taſtenden Schritte, und ebenſo die Leiſtungen ihrer Vorgänger verloren gingen, denn ihre erhaltenen Werke treten mit einer Einheitlichkeit im Eindruck, einer bewuſsten Vollendung auf, die uns die Ueberzeugung aufdrängt, daſs wir es hier mit der Krone eines gereiften, tief gewurzelten Baumes zu thun haben. Hinter ihnen liegen die Lehrjahre, hinter ihnen auch die erſten Verſuche in der eigenen neuen Erfindung. Zur Genüge iſt bekannt, daſs Johann van Eyck als der Vater der Oelmalerei gilt. Die Nachricht iſt alt und ſcheint in gewiſſer Hinſicht glaubwürdig. Er und vielleicht mit ihm ſein älterer Bruder ſcheinen eine wichtige Verbeſſerung in der Anwendung des Oeles als Bindemittel gefunden und eingeführt zu haben, die indeſs kaum zu ſolchem Ruhm und zu ſolcher Verbreitung gelangt wäre, hätten ſie es nicht auch gleichzeitig verſtanden, einen ſo ausgiebigen und eindrucksvollen Gebrauch davon zu machen, Kunſtwerke hervorzubringen, wie ſie vordem in dieſen nordiſchen Landen desgleichen auch ſonſt nirgendwo geſehen worden, und die den Ruf ihrer Schöpfer und der Mittel, mit denen ſie geſchaffen, weit über die Grenzen ihrer Wiege hinaustrugen. Wohl kannte man vor ihnen die Anwendung mit Oel gemiſchter Farben, aber um ſolche Markſteine der Kunſt aufzurichten, muſsten Männer, oder muſste wenigſtens ein Mann erſtehen, der nicht allein, innerer Schöne und hohen Dranges voll, ſie herauszubilden, ſondern auch, erfullt von einem unermüdet handwerklichen Sinne, nicht ruhte, bis er die Erfindung gemacht, um das zu verkörpern, was ihm vorſchwebte. Ein ſolcher Bahnbrecher, ob nun mit oder ohne ſeinen

Fig. 1. Der Genter Altar. Obere Reihe.

Der Mafsſtab iſt bei dieſer oberen Reihe nur etwa halb ſo grofs genommen wie bei den Hauptdarſtellungen (Fig. 2, 3 u. 4), bei denen um der Deutlichkeit willen der grofsere Mafsſtab wünſchen swerth erſchien. Das Hauptblatt des Altars entſpricht in der Breite den drei Mittelfeldern der oberen Reihe.

Digitized by Google

Fig. 11. Der Grosse Kaiser. Metallschn.

Bruder, war jedenfalls Johann van Eyck. Das bezeugen ihm nicht allein der Ruhm der Jahrhunderte sondern auch seine Bilder, die bei aller Einseitigkeit von einer Vollendung und Sorgfalt in der Ausführung, von einer liebevollen Subtilität und Vertiefung in die farbenschimmernde Wiedergabe des gesehenen Gegenstandes sind, wie nicht leicht die Werke irgend eines Meisters vor oder nach ihm. Mit welcher neuen Arbeitsweise, mit was an Qualität und Quantität in der Mischung der Farben mit dem Bindemittel er dies zu Stande gebracht, wie weit er dabei auf den Schultern seiner Vorgänger stand und was er sein Eigen nennen durfte, darüber sind wir bis jetzt noch nicht aufgeklärt. Auch für die Ueberlieferung des Jahres 1410 als Zeitpunkt der Entdeckung der neuen Technik spricht nichts zuverlässiges. Nur so viel ist sicher, dass die Brüder, wie erwähnt, nicht die früheſten Oelmaler, und — dass die heutige Oeltechnik nicht auch schon die ihrige war. In weiteren Kreisen täuscht man sich immer noch oft über das Wesen und die Tragweite ihrer Neuerung. Die Farben mit Oel anzureiben, war schon dem Mittelalter kein Geheimniss mehr, nur beschränkte es die Anwendung dieses schwer trocknenden Bindemittels auf den blossen Anstrich. So kennt es bereits der Presbyter Theophilus, der im 12. Jahrhundert Recepte für allerlei Kunsttechnisches aufzeichnete. Als aber im Laufe der Zeit mehr und mehr Tafelbilder an die Stelle der früheren Wandmalereien traten, musste man nothgedrungen im Norden danach streben, deren Farben nun auch ein den Einflüssen des Klimas mehr Widerstand leistendes Flussmittel zu geben, als es das Eiweiss oder die Milch der unreifen Feigen (Tempera) war. So bahnte sich trotz des anfänglichen Widerstrebens die Oelmalerei mehr und mehr ihren Weg, wobei das Hauptaugenmerk dahin gerichtet war, Zusätze zu finden, die das Trocknen des Oeles beschleunigten. Erst beschränkte man sich darauf die neue Technik in den Nebensachen anzuwenden, bis dann seit dem 14. Jahrhundert gelegentlich hier und da ein wirkliches Oelbild auftaucht. So ist denn, weit weniger als etwaige technische Neuentdeckungen, das Durchschlagende an der Bedeutung der van Eycks der Umstand, dass sie die neue Malweise consequent anwendeten, und dass sie die Vortheile, die diese Malerei nass in nass bietet, im Gegensatz zum bisherigen schichtenweisen Farbenauftrag wenigstens theilweise schon zu ziehen verstanden. Und selbst ohne diese Neuerung würde ihre Bedeutung kaum abgeschwächt, denn sie waren es, die die Welt das Naturstudium als die Mutter aller Kunst zum ersten Male in der christlichen Welt rücksichtslos und durchgreifend lehrten; eine Reform, wie sie auf dem Gebiete der Kunst grösser nicht gedacht werden kann.

Ueber ihre Lebensumstände sind uns ebenfalls nur spärliche Nachrichten aufbehalten, zumal über die des älteren, Hubert, von dem wir mit voller Bestimmtheit nur wissen, dass er im Jahre 1426 in Gent starb, mitten herausgerissen aus der Arbeit an dem berühmten Altarwerke, von dem in der Folge die Rede sein wird. Die Geburtsstätte beider ist sehr wahrscheinlich das Städtchen Maaseyck an der Maas im heutigen Kreise Limburg des Königreichs Belgien, die Werkstätte dagegen, in der sie gelernt, ist unbekannt. Als Vermuthung ward aufgestellt, da auch andere Glieder der Familie der Kunst der Malerei nicht fremd waren, könne vielleicht schon der Vater der Brüder darin heimisch gewesen sein

und dieſelbe dann auf die Söhne, oder wenigſtens auf den älteſten und dieſer wieder auf den jüngeren übertragen haben. Indeſs, dies iſt, wie geſagt, nur eine Vermuthung, die ſich allenfalls an den Namen eines Joes van Eyck anlehnen kann, der im Regiſter der St. Lucasgilde zu Gent gegen das Ende des 14. Jahrhunderts erwähnt wird, und den man für den Vater der Brüder halten könnte.

Für Johann fliefsen die Quellen etwas reichlicher, wenn auch nur bezüglich ſeiner ſpäteren Jahre. Sie erzählen, dafs er vom Spätherbſt 1422 bis wiederum Herbſt 1424 im Haag als «Varlet de chambre» und Maler dem Grafen von Holland u. s. w., Johann von Baiern, ehemaligem Biſchof von Lüttich, diente, im Jahre 1425 aber in Flandern auftrat und von Herzog Philipp von Burgund mit dem gleichen Charakter in Sold genommen wurde. Dieſer Fürſt ſcheint ihn dann nicht allein als Maler ſondern auch ſeiner hofmänniſchen und lebensklugen Eigenſchaften wegen ſehr hoch geſchätzt zu haben, denn aus De Laborde «Les ducs de Bourgogne» erfahren wir, dafs ſich in den Rechnungen ſeiner Hofkammer verſchiedene Poſten finden, die auf diplomatiſche Sendungen hinweiſen, mit denen Philipp ſeinen Hofmaler und Kämmerling betraute. Wohl die wichtigſte derſelben war die im Jahre 1428 nach Portugal, woſelbſt er die Prinzeſſin Iſabella, die Braut Philipp's, zu malen beauftragt war. Ob er ſchon vor dieſer Reiſe an der Vollendung des ihm und ſeinem verſtorbenen Bruder gemeinſamen grofsen Altarwerkes gearbeitet, iſt nicht erwieſen. Nur ſo viel ſteht feſt, dafs dieſe Meiſterſchöpfung, heut unter dem Namen des Genter Altares weltberühmt, erſt im Jahre 1432 von Johann vollendet wurde. Von da ab finden wir ihn als Hausbeſitzer in Brügge, wo er dann auch im Juli 1440 verſtarb. Welches Alter er, welches Hubert erreichte, wiſſen wir nicht, denn was Karl von Mander darüber angiebt, der ältere der Brüder ſei um 1366, der jüngere um ein ziemliches ſpäter geboren, beruht weder auf urkundlicher noch ſonſt zuverläſſiger Nachricht.

Wir gehen jetzt zur Betrachtung des «Genter Altares» über, deſſen wuchtige Gröfse die Namen der beiden Brüder verewigen wird. Leider können wir uns das Werk, um es zu voller Wirkung zu bringen, in ſeiner urſprünglichen Zuſammenſetzung nur in Gedanken wieder herſtellen, da die Theile gegenwärtig an drei Orten zerſtreut ſind. Gemalt wurde es im Auftrage des Jodocus Vyts Herrn von Pamele und ſeiner Gattin Eliſabeth geb. Burlut als Familienſtiftung für die Kathedrale (früher zu St. Johann jetzt zu St. Bavo) in Gent. Ein Flügelaltar in zwei gleich breiten Reihen über einander geordnet, war er aus vier unbeweglichen Haupttafeln, acht von aufsen und innen bemalten Flügeln und einer Altarſtaffel gebildet. Letztere iſt verſchollen, die vier Haupttafeln ſind noch am urſprünglichen Orte ihrer Beſtimmung, alles Uebrige aber mit Ausnahme der zwei äufserſten in Brüſſel befindlichen Flügel der oberen Reihe im Muſeum zu Berlin. Der Grundgedanke der grofsartigen Compoſition iſt die Austilgung der Sünde und die Verſöhnung des Menſchengeſchlechtes mit Gott durch die Opferung des unſchuldigen Gotteslammes. Die Verherrlichung dieſer Idee klingt durch das Ganze gleich einer Symphonie, die ſich aus dem Orcheſter und Chor der Engel und den lobſingenden Schaaren der heilsbedürftigen Menſchheit zuſammenſetzt. Bei geöffneten Flügeln thront oben in der Mitte Gott Vater, links von ihm die Mutter des Erlöſers als Himmelskönigin gekrönt, rechts Johannes der

Digitized by Google

Täufer, daneben die h. Cäcilia Orgel ſpielend und begleitet von muſicirenden Engeln, zur Seite Marien's ein Chor ſingender Engel, zur Aeufserſten links Adam, rechts Eva, über ihr in einem Kreisſegment Kain's Brudermord, über Adam in gleicher Anordnung das Opfer Abels. Die untere Reihe umſpannt in ihrem groſsen Mittelbilde den Kern der Darſtellung: in einer reichen Landſchaft, in deren Hintergrund die Stadt Jeruſalem, das Opfer des Lammes, das inmitten der Tafel auf dem Altare ſtehend ſein Blut ausſtrömen läſst in den Kelch des neuen Bundes, überſchwebt von der Taube des h. Geiſtes und umgeben von lobſingenden und weihrauchſpendenden Engeln und ſolchen, die ſeine Marterwerkzeuge tragen, in ehrfurchtsvoller Entfernung aber verehrt von den aus vier Richtungen

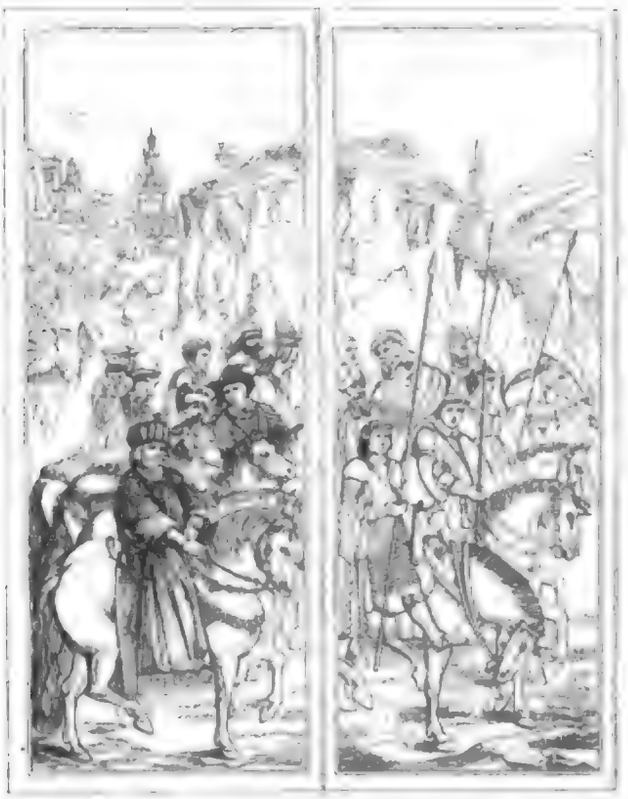


Fig. 3. Der Genter Altar. Linke Flügelbilder.

nahenden Märtyrern und Märtyrinnen und den Vertretern der geiſtlichen und weltlichen Stände. Die Schaaren der letzteren ſetzen ſich auf den vier Seitenflügeln fort, indem links die gerechten Richter und die Streiter Chriſti, rechts die Pilger und Einſiedler zur Betheiligung an dem Vorgang der Mitte herbeiſtrömen. Waren die Flügel geſchloſſen, ſo ſah man oben die Verkündigung, in zwei Bogenfeldern über Maria und dem Engel Gabriel die Halbfiguren der Propheten Micha und Zacharias, über dem zwiſchen beiden freigelaſſenen Theile des Gemaches die ganzen Figürchen der cumäiſchen und erythräiſchen Sibyllen. Unten kniet links in Anbetung der beiden dazwiſchen befindlichen Schutzpatrone der Kirche, Johannes des Täufers und des gleichnamigen Evangeliſten, der ſchon genannte Stifter des Altares, rechts in derſelben Auffaſſung ſeine Gattin. Die Predella ſoll eine Darſtellung der Seelen im Fegfeuer enthalten haben.

Man sieht, das Werk umfafst eine Mannigfaltigkeit von Gestalten und Gruppen und einen Reichthum an inneren Beziehungen, wie er vordem wenigftens auf Tafelbildern nie zum Ausdruck gebracht worden, und dies mit einer Gröfse und Wahrheit in der Auffaffung und einer Durchbildung im Einzelnen, verbunden mit einer unerreichten Kraft und Lebendigkeit der Farben, dafs man, historisch betrachtend, vor demselben staunen mufs wie vor einem Wunder. Die moderne Malerei des Nordens hat in diefer Leiftung ihren Grundpfeiler zu erblicken, an den fich faft hundert Jahre lang die Arbeiten der kommenden Malergefchlechter ohne eigene fchöpferifche Gedanken anlehnten.

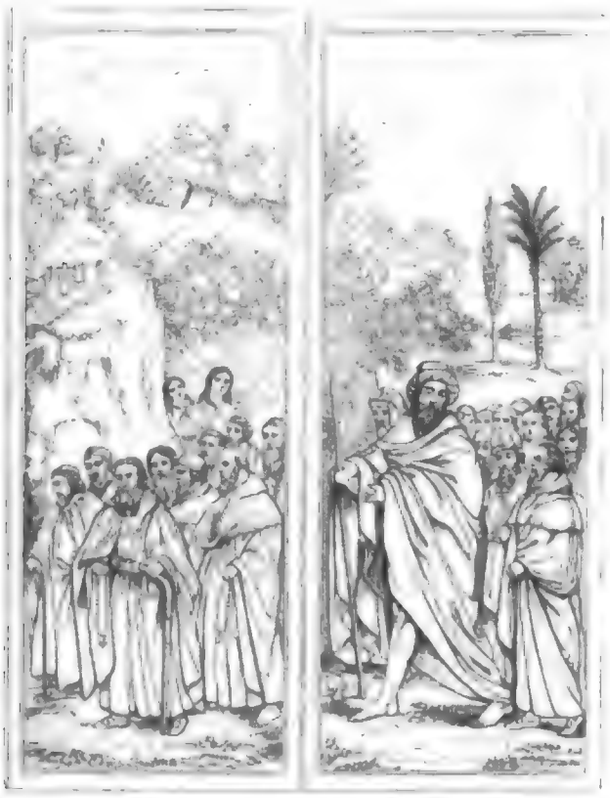


Fig. 4. Der Genter Altar. Rechte Flügelbilder.

Wir faffen nun die einzelnen Theile näher ins Auge und fchliefsen uns dabei in Ermangelung einer neuerlichen Kenntnifsnahme wenigftens der in Berlin befindlichen Tafeln dem trefflichen Gewährsmann Franz Kugler an.

Die drei Geftalten, welche den mittleren Theil der oberen Reihe der inneren Darftellungen einnehmen, find noch ganz in der ftatuarifchen Weife des früheren Stiles entworfen; auch find fie noch auf Tapeten und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt; aber fie vereinen mit dem typifch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darftellung. Ernft und feierlich fitzt der himmlifche Vater dem Befchauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwur des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kriftallnes Scepter, das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gefichts find denen nachgebildet, welche

Digitized by Google

die alte Tradition der Kirche Chriſto zuſchreibt aber mit groſsem Adel und Ebenmaaſs; der Ausdruck iſt ernſt, mild und leidenſchaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenſo der Mantel, der über der Bruſt mit einer reichen Agraffe zuſammengehalten wird, ebenmäſsig von beiden Schultern herabflieſst und in ſchönen Falten über die Füſse geſchlagen iſt. Hinter der Geſtalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt ſich eine grüne Tapete mit dem Goldmuſter eines Pelikans und ſeiner Jungen, eines bekannten Symboles des Erlösers; hinter dem Haupte iſt Goldgrund, darauf in Halbkreiſen drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigſten Vergelter — bezeichnen.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum gröſsten Theil wenigstens, in Rückſicht auf die Weiſe der Darſtellung und Behandlung für Werke des Hubert; die Seitenflügel mit den ſingenden und muſicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeſchrieben, indem ſie dieſelbe gröſsere Beſtimmtheit und Schärfe, zugleich auch jene entſchieden naturaliſtiſche Richtung zeigen, welche den unabhängigen Werken des Letzteren eigen ſind. Auf dem rechten Flügel ſtehen acht Engel ſingend vor einem Notenpulte; ſie ſind als Chorknaben dargeſtellt, geſchmückt mit prächtigen Meſsgewändern und Kronen. Der Glanz der edeln Stoffe und Steine iſt mit bewunderungswürdiger Meiſterſchaft wiedergegeben, das Notenpult auf's Zierlichſte mit gothiſchen Ornamenten und Figuren geſchmückt, auch die Geſichter haben in hohem Grade Wahrheit und Leben; aber über dem Beſtreben einer möglichſt ſorgfältigen Naturnachahmung iſt hier der Hauch jener höheren Heiligung, die wir in den Geſichtern der Himmliſchen ſuchen, bereits verloren gegangen. Es ſind eben nur Chorknaben, nur tüchtige fleiſsige Burſche, die ſich ihr Geſchäft mit Eifer angelegen ſein laſſen; die Baſſiſten drücken das Kinn tief herab, die Discantiſten legen das Haupt hinten über und quälen den ſcharfen hohen Ton mit Anſtrengung heraus. Zur Entſchuldigung dieſer übertrieben natürlichen Darſtellungsweiſe dürfte nur anzuführen ſein, daſs die Geſtalten auf eine weitere Entfernung vom Auge des Beſchauers berechnet waren, wobei in der That das Ganze dieſes Bildes von einer ungleich edleren Wirkung iſt. — Auf dem andern Seitenflügel iſt eine Orgel, vor welcher ein ähnlich bekleideter Engel, (oder vielleicht die heilige Cäcilia) ſitzt, der ſinnend und gedankenvoll die Taſten berührt; hinter der Orgel ſtehen andere mit verſchiedenen Saiteninſtrumenten. Hier ſieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth ſind mit derſelben Meiſterſchaft behandelt. Die äuſserſten Seitenflügel links und rechts geben Adam und Eva nach dem Sündenfall unbekleidet, aber in der decenten Haltung, die ſie nach dem I. Buch Moſis, Cap. 3, Vers 7, annahmen. Sie zeigen in ihrer ſehr realiſtiſchen Auffaſſung ein eifriges wenn auch wenig geſchmackvolles Studium nach der Natur. Es ſind Actfiguren mit allen Zufälligkeiten einer Individualität wiedergegeben, die Ausladung jedes Muskels, jedes Härchens u. ſ. w. treu nach der Wirklichkeit copirt, Adam ein kräftiger Mann mit vollem Haupthaar und Bart, aber mit wenig Geiſt in den Zügen, Eva ein gewöhnliches Weib in mittleren Jahren. Indeſs darf nicht überſehen werden, daſs trotzdem in dieſer Darſtellung für jene Zeit ein ungeheurer Fortſchritt, eine ebenſo groſse Entdeckung liegt, wie in der von den beiden

Brüdern auf dem Gebiete der Technik gemachten, indem hier geradezu die Natur ſelbſt entdeckt und, wenn auch ohne Wahl, im Bilde feſtgehalten worden. Man vergegenwärtige ſich nur, welch groſse Rolle von da ab in der Malerei das Studium des Nackten ſpielt. Auch darin gingen die Brüder als Bahnbrecher voran.

Die Ausführung des unteren Mittelbildes ſchreibt man ebenfalls dem Johann zu. Bemerkenswerth iſt der würdige, groſsartige Styl der Gewänder, welcher ohne Zweifel dem vorwiegenden Einfluſse des Hubert zuzuſchreiben iſt, während die bildniſsartigen Köpfe und die in's Zierliche und Kleine gehende Behandlung des Einzelnen ſowie die Art der Pinſelſchrift auf Johanns Eigenart hinweiſen.

Fig. 5. Bildniſs des Jan van Eyck aus der Gruppe der gerechten Richter des Genter Altars.

Von den unteren Flügeln haben die zur Rechten (die Einſiedler und Pilger) in der Behandlungsweiſe etwas mehr dem Hubert Verwandtes, während die andern die Hand des Johann erkennen laſſen. Das äuſserſte Bild zur Rechten, welches die heiligen Pilger darſtellt, iſt indeſs minder bedeutend. Hier ſieht man den h. Chriſtoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigſten Herrn zu finden, rieſengroſs voranſchreiten; eine Schaar kleinerer Pilger verſchiedenen Alters folgt ihm. Das weite rothe Gewand des Chriſtoph erinnert in der Führung der Falten wie jene oberen Mittelbilder noch beſtimmt an den älteren Styl, doch iſt es nicht glücklich behandelt; auffallend iſt auch der ſeltſam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den meiſten Geſichtern der Uebrigen. Sehr trefflich indeſs iſt der landſchaftliche Theil dieſes Bildes, ſchlanke Bäume, durch welche man in ein fruchtbares Thal hinausblickt. — Ungleich anziehender iſt die folgende

Tafel, welche die Schaar der heiligen Einſiedler, aus einer Felsſchlucht hervortretend, darſtellt. Voran ſchreiten die Beiden, welche das erſte Beiſpiel einſiedleriſcher Zurückgezogenheit gegeben haben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beſchlieſsen die beiden heil. Frauen, die ebenfalls die gröfste Zeit ihres Lebens in der Wüſte zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Egypten. Höchſt charaktervoll und von mannigfach verſchiedenem Ausdrucke ſind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geſchichte ſeines Lebens in ſeinen Zügen. Würdige Greiſe ſtehen vor dem Beſchauer, der eine kräftiger, andere gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeiſterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andere ſchlicht, mit leis humoriſtiſchem Blicke, nebenher ſchreiten und wieder andere noch ringen im Kampfe mit ihrer irdiſchen Natur. Es iſt ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimniſſe des menſchlichen Herzens hineinführt: ein Bild, das jeder Zeit den erſten Werken der Kunſt wird zugezählt werden müſſen und zu deſſen Verſtändniſs es nicht erſt einer Unterſuchung über die beſondern Zeit- und Ort-Verhältniſſe des Künſtlers, der es geſchaffen, bedarf. Höchſt anmuthig iſt der landſchaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und darüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müſste ſich hier in das reichliche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutſamen Vordergrund zurückgeführt würde.

Verſchieden von dieſer ſo mannigfach abgeſtuften Charakteriſtik zeigt ſich die Auffaſſung der beiden andern Flügelbilder, deren Gegenſtand indeſs ſchon nicht ſo mannigfach wechſelnden Ausdruck erlaubte. Hier iſt es mehr der gemeinſame Ausdruck einer ruhigen Seelenſtimmung, eines klar bewuſsten Wollens, zugleich wiederum die kunſtreiche Darſtellung irdiſcher Pracht und Glanzes, was den Beſchauer feſſelt. Die Technik iſt die des Johann, klar und höchſt ſauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier vornehmlich der Gegenſtand erforderte. Auf dem erſten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Chriſti auf ſchönen (nur etwas ſchwer beweglichen) Pferden, ſchlichte, edle Geſtalten in hellſpiegelnden Harniſchen und buntgeſchnittenen Waffenröcken. Die drei vorderſten mit den wallenden Fahnen ſind, wie es ſcheint, die Schutzpatrone jener drei alten flandriſchen Genoſſenſchaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebaſtian, St. Georg und St. Michael. Kaiſer und Fürſten folgen ihnen. Aufserordentlich ſchön und vollendet iſt auf dieſem Bilde die Landſchaft mit reichen, anmuthig geſtalteten Bergzügen und leicht hinſchwebenden weifsen Frühlingswolken. — Das andere Bild ſtellt die gerechten Richter dar, auch hier ſehr edle und ſchöne Geſtalten, ebenfalls zu Pferde. Vorn reitet auf einem prächtig geſchmückten Schimmel, im blauen Sammetpelze, ein milder freundlicher Greis; es iſt das Bild des Hubert, dem der Bruder hierin ein ſchönes Denkmal geſetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, ſchwarzgekleidet, indem er ſein kluges, ſcharfgezeichnetes Geſicht dem Beſchauer zuwendet. (Fig. 5.) Eine alte Tradition hat uns die Kenntniſs dieſer Portraits erhalten.

Die Aufsenſeiten der oberen Flügelbilder ſtellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar ſo, daſs ſich auf den Rückſeiten der ſingenden und muſicirenden Engel die Geſtalten der Hauptperſonen dieſer Darſtellung, des

Fig. 5. Madonna von Jan van Eyck.
(Detail, Original in Berlin, Gemäldegalerie, Kaiser Friedrich-Museum.)

verschiedenen Engeln und der Hans Sebalus. Hier fand, wie ein böhmischer Chronist berichtet, Kaiser Karl IV. seine letzte Ruhestätte. Er hatte die goldenen Pokale und Trinkhörner aus der Kapelle entfernen lassen, damit sie nicht in die Hände der Hussiten fielen. Die Kapelle wurde 1796 abgebrochen, und die Gebeine des Kaisers kamen in die Sakristei der Sebalduskirche.

Digitized by Google

digeren Ausſchmückung des Inneren bewahrt blieb. Der Engel und die heil. Jungfrau tragen weite weiſse Gewänder, doch ſind die Flügel des Engels mit zart ſchillernden Farben geziert. Die Köpfe ſind edel und fein gemalt. Mit groſser Naturwahrheit ſind die in dem Zimmer befindlichen Geräthſchaften dargeſtellt. In den Halbkreiſen womit dieſe Tafeln nach oben abſchlieſsen, befinden ſich die Bruſtbilder der zwei Propheten, edle würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas ſteif und ungenügend.

Die Auſsenſeiten der unteren Seitenflügel ſind ebenfalls ſchon genannt. Die beiden Schutzheiligen der Kirche Johannes der Täufer und Johannes der Evangeliſt ſind grau in grau als ſteinerne in Niſchen ſtehende Statuen gemalt. Sie zeigen einen ſchwerfälligen Stil in der Gewandung und etwas eigenthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht dem Stile der damaligen Bildnerei nachgeahmt iſt, und was ſich nach und nach auch immer mehr in die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts eindrängt; ſchon die Gewandung in den ebengenannten Geſtalten der Verkündigung deutet auf eine ſolche Manier. Johannes der Evangeliſt erſcheint in dem ſchöngeformten Geſichte und auch in der Gewandung als der bedeutendere von beiden.

Die Bildniſſe der Stifter des Werkes, des Genter Patriciers Jodocus Vyts und ſeiner Gemahlin Lisbette beide in ganzer Figur, ſind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargeſtellt; ſie zeigen die beſtimmte ſorgfältige Hand des Johann und ſtehen wiederum bereits an der Grenze, bis zu der ſich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menſchlichen Geſichte erſtrecken darf. Gleichwohl iſt indeſs das Ganze trefflich zuſammengehalten, und der Fleiſs des Künſtlers erſcheint nicht ängſtlich, da mit den Körperformen zugleich der Geiſt, der dieſelben belebte, aufgefaſst iſt. Der alte Herr Jodocus Vyts, deſsen Liberalität die Nachwelt dies groſse Kunſtwerk verdankt, kniet vor dem Beſchauer in einfach rothen, pelzbeſetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht ſein Geſicht wenig an; die Stirn iſt kurz und beſchränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewiſſes Wohlwollen und der Geſammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wuſste und zu einer ehrenvollen Verwendung deſſelben zu beſtimmen war. Den Gedanken ein ſo hohes Kunſtwerk zu ſtiften finden wir, wie es ſcheint, in den idealen, bedeutungsvollen und geiſtreichen Zügen ſeiner Gemahlin, die ihm gegenüber in ähnlicher Stellung und in noch ſchlichterer Kleidung als er kniet. — Die Inſchrift, welche auf dem alten Rahmen der Auſsenſeiten der unteren Flügelbilder hinläuft, enthält mit folgenden Worten Nachricht über den Urſprung des ganzen Werkes und über die Zeit ſeiner Vollendung:

„Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit, pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta Mai Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Der letzte Vers, ein Chronoſtichon, läſst entziffern, daſs die Tafeln am 6. Mai 1432 aufgeſtellt worden. Im Uebrigen aber iſt die Auslegung der Hexameter eine ſchwankende. Indeſs können wir uns hier nicht auf Controverſen

einlaſſen ſondern halten uns an das Unbeſtreitbare, welches dahin geht, daſs Hubert das Werk begonnen, Johann aber auf Zureden des Beſtellers es vollendet habe. Die natürlichſte Auslegung dabei iſt, Hubert ſei der geiſtige Urheber, der das Ganze nicht nur im Gedanken, ſondern auch in der Zeichnung, wenigſtens in den groſsen Zügen, wenn wir ſo ſagen wollen, im Carton entworfen habe. Wie weit ihm dann noch vergönnt geweſen, auch in der Ausführung ſeine Hand walten zu laſſen, und wie viel er, durch den Tod abgerufen, ſeinem Bruder überlaſſen muſste, das zu entſcheiden, mag dem ſubjectiven Ermeſſen jedes Einzelnen überlaſſen bleiben. Erſcheint es doch im Vergleich zu der Frage nach dem Entwurf des Ganzen als ziemlich unerheblich. So viel indeſs mag unbeſtreitbar ſein, daſs Hubert die drei Hauptgeſtalten der oberen Reihe eigenhändig durchgeführt. Jedenfalls ſind in der Art und Weiſe ihrer maleriſchen Behandlung merkliche Unterſchiede gegenüber den ſpäteren beglaubigten Werken Johann's ohne Spitzfindigkeit zu conſtatiren. Nirgends zeigt letzterer dieſe groſse Auffaſſung, ſtilvoll und doch ſinnenfällig wahr zugleich, nirgends dieſe Breite des Vortrags, nirgends dieſen röthlich braunen, tief geſättigten Ton in der Farbe. Damit haben wir die künſtleriſche Natur Hubert's, die noch mehr dem ſtrengen Ideal kirchlicher Typen ſich zuneigte, der aber ſchon ein Auge aufging für die realiſtiſchen Bedingungen der Erſcheinung, in Kürze charakteriſirt. Weſshalb ſein Andenken und die Werthſchätzung ſeiner höheren Begabung in der Erinnerung der Nachwelt ſo raſch durch den Namen ſeines Bruders verdrängt wurde, muſs vorerſt noch als ein Räthſel erſcheinen. Denn die verſchiedenen Erklärungen, die man dafür verſucht hat, ſind alle mehr oder weniger unzureichend, und ſelbſt die Annahme, er habe auſser dem unfertigen Genter Altar nur ſehr wenige oder gar keine Werke hinterlaſſen, kann nicht alle Bedenken löſen. Es mag dazu das Fehlen eines Chroniſten, der ſich in jener Zeit um Verzeichnung künſtleriſcher Leiſtungen gekümmert hätte, beigetragen haben, ebenſo das offenbar ſchon frühzeitige Verſchwinden der rühmlich ſeiner gedenkenden Inſchrift des Altares unter trüb gewordenem Firniſs und Schmutz. Auch die immer mehr wachſende Freude der ſpäteren Geſchlechter an der naturaliſtiſchen Richtung Johann's, an ſeinen Leiſtungen im Bildniſsfach und die hiſtoriſch erwieſene weite Verbreitung ſeiner Werke, die meiſt nur von kleinem, leicht transportablem Umfange waren, ebenſo ſeine Gewohnheit, faſt alle Bilder mit ſeiner vollen Namensaufſchrift zu verſehen, dürften namhaft bei Verdunkelung des älteren Ruhmes durch den jüngeren mitgewirkt haben.

Von Hubert iſt auch in der That auſser ſeinem gewichtigen Antheil am Genter Altare nichts Sicheres nachzuweiſen. Unter den ihm früher und zum Theil noch jetzt zugeſchriebenen Bildern werden am meiſten genannt: der h. Hieronymus in der Studirſtube (museo nazionale zu Neapel), der Born des lebendigen Waſſers, auch der Triumph der chriſtlichen Religion oder die Waſſer des Libanon genannt (museo del Prado in Madrid) und eine Madonna mit dem Kinde beim Springbrunnen im Roſenhag (früher bei B. Suermondt zu Aachen jetzt im Muſeum zu Berlin). Das erſte, ein in Conception und Behandlung gleich unerquickliches, in der Zeichnung unbehilfliches, im Colorit trockenes Machwerk muſs ihm mit aller Entſchiedenheit abgeſprochen werden und dürfte von einem

Fig. 1. Ancestor worship in Japan. Photograph by Felice Beato, 1863–1867.

Fig. 2. Ancestor worship in Japan. Photograph by Felice Beato, 1863–1867.

Manasses, the son of Hezekiah, was twelve years old when he began to reign, and he reigned fifty-five years in Jerusalem. And he did evil before the Lord, according to the abominations of the nations whom the Lord destroyed before the children of Israel. And he built up the high places which Hezekiah his father had destroyed, and reared up altars for Baal, and made groves, and worshipped all the host of heaven, and served them. And he built altars in the house of the Lord, of which the Lord had said, In Jerusalem will I put my name. And he built altars for all the host of heaven in the two courts of the house of the Lord. And he caused his children to pass through the fire in the valley of the son of Hinnom: and he observed times, and used enchantments, and dealt with familiar spirits and wizards: he wrought much evil before the Lord, provoking him to anger. And he set a graven image of the grove that he had made in the house, of which the Lord said to David and to Solomon his son, In this house, and in Jerusalem, which I have chosen out of all tribes of Israel, will I put my name for ever: neither will I make the feet of Israel move any more out of the land which I gave their fathers; only if they will observe to do according to all that I have commanded them, and according to all the law and the statutes and the ordinances by the hand of Moses. So that Manasses seduced Judah and the inhabitants of Jerusalem to do more evil than did the nations whom the Lord destroyed before the children of Israel. And the Lord spoke to Manasses and to his people: but they would not hearken. Wherefore the Lord brought upon them the captains of the host of the king of the Assyrians, and they took Manasses among the thorns, and bound him with two chains, and carried him to Babylon. And when he was in affliction, he entreated the face of the Lord his God, and humbled himself greatly before the God of his fathers, and prayed to him: and he was entreated of him, and heard his supplication, and brought him again to Jerusalem to his kingdom. Then Manasses knew that the Lord he is God. Now these are the rest of the acts of Manasses, and his prayer to his God, and the words of the seers that spoke to him in the name of the Lord God of Israel, behold they are written in the book of the kings of Israel. His prayer also, and how God was entreated of him, and all his sin, and his trespass, and the places wherein he built high places, and reared up groves and graven images, before he was humbled: behold they are written among the words of Hozai. So Manasses slept with his fathers, and was buried in the garden of his own house, in the garden of Uzza: and Amon his son reigned in his stead.

wiederholen und ſich ihm in der Compoſitionsweiſe kurz nach ſeinem Tode noch ein und das andere Mal zu adaptiren, dürfte wohl anzunehmen ſein, und daſs es ſich in dem vorliegenden Falle ſo verhielt, kann aus der ganz links unten ſtehenden Figur, die, wenn die oben erwähnte Tradition nicht trügt, Johann darſtellt, geſchloſſen werden, indem ſie eben durch ihr Stehen, während alle Uebrigen knieen, durch den Platz, den ſie einnimmt und durch Geberden und Ausdruck auf den Maler des Bildes ſelbſt ſchlieſsen läſst. Nicht weniger ſprechen die merkwürdig ſcharf beobachteten Portraitköpfe der Knieenden für die Hand Johann's. Waagen freilich und Mündler erklärten ſich nicht allein gegen Hubert, ſondern auch gegen Johann als Urheber des Bildes, und wollte es erſterer von zwei älteren Schülern Hubert's ausgeführt wiſſen, wogegen ſich Crowe und Cavalcaselle ſo wie Bürger für Johann entſchieden.

Wenn über ſeine Herkunft die Akten als noch nicht geſchloſſen zu betrachten ſind, ſo finden wir uns doch ſonſt in der glücklichen Lage, für Johann eine beträchtliche Zahl unbezweifelt ächter Bilder nachweiſen zu können. Ohne erſchöpfende Aufzählung ſeien nur die wichtigſten derſelben erwähnt und zwar da, wo uns die Autopſie im Stiche läſst, auf die Autorität Waagen's geſtützt.

Das früheſte ihm zugeſchriebene, im Beſitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth in England befindlich, ſchildert die Conſecration des Erzbiſchofs von Canterbury, des heil. Thomas Becket, und trägt den Namen des Meiſters und das Datum: 30. October 1421. Es ſoll von bedeutender Kraft in der Farbe und ſehr ausdrucksvoll in einzelnen Köpfen ſein, ſonſt aber in der Behandlung durch geringeres Verſtändniſs die frühe Zeit der Entſtehung nicht verläugnen. Doch darf nicht verſchwiegen werden, daſs das Bild von anderen Autoritäten verſchiedener befremdlicher Merkmale wegen angezweifelt wird. Jedenfalls ſtünde das frühe Datum auffallend vereinzelt da und müſsten wir von ihm den ſtarken Sprung bis zum Jahr 1432 machen, mit welchem eine Madonna und Kind unter einem Baldachin ſitzend, bezeichnet iſt, ein Bildchen, das auſser dem Namen des Meiſters auch noch ſein Motto: «Als ikh kan», d. h.: «So gut ich es kann» und den Ort der Entſtehung, Brügge, trägt. Es befindet ſich zu Ince in der Nähe von Liverpool und nach Waagen ſind der Kopf der Madonna ungewöhnlich edel die Falten ihres Gewandes aber ſcharf und eckig.

In der Nationalgalerie zu London unter Nr. 290 das Bruſtbild eines Mannes mit dem gleichen Motto und der Bezeichnung «Johes. de. Eyk. me. fecit. anno MCCCC. 33. 21. octobris» von der dem Johann eigenen Schärfe in der Auffaſſung eines individuellen Charakters, von tiefem Schmelz des Colorits und groſser Gediegenheit im Machwerk überhaupt. Ebenda (Nr. 186) die Bildniſſe des Giovanni Arnolfini und der Jeanne de Chenany, ſeiner Frau, in ganzer Figur. Sie ſtehen inmitten ihres Schlafgemachs und reichen ſich die Hand. Rechts von ihnen ein Bett, links ein etwas geöffnetes Fenſter mit Ausblick in's Freie. An der Wand rückwärts in einem mit miniaturfeinen Paſſionsſcenen bemalten Rahmen hängt ein runder Spiegel, in welchem ſich eine Thür und zwei eingetretene Perſonen ganz klein wiederſpiegeln, die in der Richtung des Beſchauers zu denken ſind. Von der Decke hängt ein Armleuchter mit einem brennenden Lichte herab, das

Digitized by Google

— vielleicht ein Sinnbild — am hellen Tage ſtill ſich verzehrt. Im Vordergrunde ein weiſser Pinſcher. Unmittelbar über dem Spiegel ſteht:

Johannes de Eyk fuit hic.

1434.

Das Werk, wie es jetzt einen Ehrenplatz in dem Bilderſchatze der engliſchen Nation einnimmt, war ſchon in früher Zeit zu hoher Schätzung gelangt, indem Maria, die Statthalterin der Niederlande, einem Barbier, von dem ſie es erſtanden hatte, eine Stelle mit dem jährlichen Ertrag von 100 Gulden verlieh. Ihr Geſchmack war offenbar ein gebildeter, denn vielleicht in keinem der Bilder, die auf uns gekommen, zeigt Johann eine ſolche Meiſterſchaft gediegenſter Technik, eine ſolch' kräftige, blühende Farbe, ein ſo fein beobachtetes Helldunkel, wie in dieſem Juwel altflandriſcher Kunſt. Auch die geiſtige Erfaſſung der Natur wenigſtens des Mannes übertrifft weit das durchſchnittliche Maafs deſſen, was der Meiſter ſonſt geleiſtet. Man ſieht diesen gedrückten, müden Augen, dieſen hektiſch gerötheten Wangen an, daſs der Bedauernswerthe trotz ſeiner Jugend entweder einer unglücklichen Conſtitution oder übergroſser Anſtrengung bald erliegen wird, während daneben die Frau von geſundem, aber etwas indifferentem Ausdruck die weiblichen Typen, die uns der Maler ſonſt bietet, nicht viel hinter ſich läſst. Ein Porträt von auffallend freier Conception für ihn iſt das ebendort befindliche Bruſtbild eines jüngeren Mannes (Nr. 222) mit rothem turbanartig um den Kopf geſchlungenen Tuch, das indeſs in etwas ſpätere Zeit fallen dürfte, als die beiden vorhergehenden. Dieſen näher ſteht wohl eine miniaturartig ausgeführte Madonna mit dem Kinde, verehrt von dem Stifter, einem Cleriker, den die heil. Barbara empfiehlt, bei dem Marquis of Exeter in Burleighhouſe.

In Paris finden ſich zwei treffliche Bilder von ihm. Das eine, im Beſiz der Wittwe des Barons James Rothſchild, eine Madonna mit dem Kinde in offener Halle ſtehend, von zwei weiblichen, einem männlichen Heiligen und einem Geiſtlichen als Stifter verehrt, Hintergrund eine Stadt und ferne Gebirge, iſt unglaublich ſorgfältig ausgeführt und noch heute in ſeiner vorzüglichen Erhaltung von einer friſchen Leuchtkraft des Colorits, daſs es eine wahre Augenluſt. Die miniaturartige Staffage in den Straſsen der Stadt und Umgebung iſt mit einem Verſtändniſs und einer Liebe behandelt, wie kaum in einem zweiten Beiſpiel aus dieſer Zeit. Das zweite, unter Nr. 162 im Ehrenſaal des Louvre hängend, iſt die Madonna mit dem Kinde, von einem Engel gekrönt und einem knieenden Stifter verehrt, in welchem man nach alter Ueberlieferung Rollin, den Kanzler Philipp des Guten, erkannt hat. Die Mutter Gottes iſt von ziemlich gleichgültigem Charakter, das Kindchen aber feiner und jugendlicher als gewöhnlich und der im Profil gefaſste Kanzler von groſser Schärfe und Lebendigkeit. Das Gemach, in welches der Vorgang verlegt iſt, öffnet ſich nach hinten durch ein Fenſter, hinter welchem man eine reich mit kleinen Figuren ſtaffirte Stadt ſieht.

Antwerpen beſitzt zwei kleine Werke Johann's und zwar im Muſeum unter Nr. 410 und 411. Das erſte, im Holzſchnitt (Fig. 7) wiedergegeben, zeigt die heil. Barbara, wie ſie im Buche blätternd, in der Linken einen Palmzweig haltend vor ihrem Gefängniſs ſitzt, das hier zu einem ſtattlichen gothiſchen Kirchthurme ge-

Digitized by Google

worden, an deſſen Bau noch eine Menge lebendig bewegter Handwerker thätig iſt. Das Ganze, einer Federzeichnung gleichend, iſt grau in Grau mit der Pinſelſpitze behandelt und trägt den Namen des Autors und die Jahrzahl 1437. Die zierlich behandelte Staffage iſt an dem Bildchen das Anziehendſte, denn die Heilige im Vordergrund mit ihrem in den Wind geſtreuten und doch kurz geſtutzten Haaren und dem weit über den Hügel, ihrem Ruheſitz, hingeſpreizten, hartbrüchigen Gewande macht eine etwas gezierte und pedantiſche Poſe. Die Nummer 411 gibt eine kleine reich geſchmückte Maria mit dem Kinde, neben einem Brunnen von ſchimmerdem Metall ſtehend. Darüber ſchweben zwei Engel einen rothen, goldgeſtickten Teppich haltend, Hintergrund: Blumenhecke und Himmel. Der Rahmen trägt wieder den Künſtlernamen, das bekannte Motto und die Jahrzahl 1439. Das Bildchen iſt eines der letzten datirten des Meiſters und beweiſt, daſs er bis an ſein Ende darin verharrte in ungemein fleiſsiger, reich detaillirender Ausführung ſein Hauptgenüge zu ſuchen.

In Brügge ſelbſt ſind von ihm in der Akademie noch zwei Bilder vorhanden. In einer romaniſchen Kirche thront Maria mit dem Jeſusknaben auf dem Schooſs, der einen Papagei in den Händchen hält. Die Mutter hat eine ſpieſsbürgerlich gewöhnliche Phyſiognomie, wahrſcheinlich nach einem lebenden Vorbild genommen, und das Kind ſieht viel zu alt aus. Ebenſo arm an idealen Zügen erſcheint der rechts ſtehende heil. Georg, der eben ungeſchickt mit faſt verlegenem Lächeln ſeinen Helm lüftet, wogegen der vor ihm knieende Stifter, Canonicus Georg van der Pael, voll würdigen Ernſtes ein ſtupend naturtreues Bild bietet. Faſt ebenſo glücklich aufgefaſst iſt der links von der Mittelgruppe ſtehende heil. Donatian. Einer Inſchrift zu Folge wurde das Werk i. J. 1436 vollendet. In räumlicher Ausdehnung kommt es in den beinahe $^2/_3$ lebensgroſsen Figuren dem Genter Altar am nächſten, hat aber ſeinen Schwerpunkt wiederum nur in der überaus gediegenen und reichen Ausführung alles Aeuſserlichen. (Fig. 8.) Eine gute, etwas veränderte Copie danach findet ſich im Muſeum zu Antwerpen. Auch das zweite Bild zu Brügge, das Bildniſs der Frau des Künſtlers v. J. 1439, zeichnet ſich vorwiegend nur durch Naturwahrheit aus. Streben nach Idealiſirung einer etwas herben Wirklichkeit oder gar nach Vergeiſtigung oder Gefühlsausdruck ſind ihm durchaus fremd.

Im Belvedere zu Wien finden ſich zwei männliche Bruſtbilder, ein Greis in rothem, mit weiſsem Pelz verbrämten Rock von überzeugender Wahrheit wie Alles, was Johann nach dem Leben genommen, und ein jüngerer Mann, Namens Jan de Leeuw, mit ſchwarzer Mütze und dunkler Pelzgewandung, in der Rechten einen Ring haltend, datirt 1436, urſprünglich gewiſs ebenſo klar und ſcharf, aber jetzt durch irgend ein Miſsgeſchick hauptſächlich in den Fleiſchpartien auffallend grau und trüb geworden.

Das Städelsche Inſtitut zu Frankfurt iſt ſeit 1850 im Beſitz einer Madonna, aus Lucca ſtammend. Sie ſitzt, dem Kinde die Bruſt reichend, in einem Gemache auf einem Thron, vor welchem ein koſtbarer Teppich ausgebreitet iſt. Rechts ſtehen in einer Niſche eine Oelflaſche und ein Becken, links liegen zwei Früchte auf dem Fenſterſims. Der Ausdruck der Madonna iſt nicht ohne Innigkeit, das

Digitized by Google

Kind wie gewöhnlich ſehr naturaliſtiſch, das Ganze aber durch die Tiefe und Leuchtkraft des Colorits von einer gewiſſen vornehmen Feierlichkeit.

Auch die reiche Galerie zu Dresden erfreut ſich wenigſtens eines Juwels von der Hand unſeres Meiſters. Auf dem Mittelbilde eines Triptychons thront Maria mit dem Kinde in einer gothiſchen Kapelle, auf den Flügeln die heil. Catharina und der heil. Michael mit dem Stifter, auf den Aufsenſeiten grau in Grau die Verkündigung. Dieſes Altärchen iſt von einem Reichthum an minutiöſen Einzelheiten und dabei doch von einer ſo köſtlichen Geſammtwirkung, daſs es in der That werth geweſen wäre, von Kaiſer Karl V, wie die Legende will, auf ſeinen Reiſen zur Privatandacht mitgeführt zu werden.

Das Muſeum zu Berlin endlich hat ſich auſser den oben erwähnten noch zweier Werke Johann's zu rühmen. Ein älterer Beſiz iſt der bekannte Chriſtuskopf in dem alterthümlichen ziemlich ſtarr gerade ausblickenden Typus als Salvator mundi, nur wenig durch die fleiſsige Ausführung und das warme Colorit belebt. Sodann mit der Suermondt'ſchen Sammlung in jüngſter Zeit erworben der ſogenannte „Mann mit den Nelken" (Bruſtbild). Ein alter durch charakteriſtiſche Fältchen belebter Kopf mit ſchmalen, leicht geöffneten Lippen, groſsen abſtehenden Ohren, den Beobachter ſcharf fixirend, trägt einen ziemlich hohen, zurückgeſtulpten Hut mit breitem Pelzbeſatz, um den Hals eine goldene Kette mit einem Antoniuskreuz und darunter eine Pelzſchaube mit rothem Atlas überzogen; das Ganze von einer Energie im Charakter des Dargeſtellten, wie in der Darſtellung ſelbſt, die es würdig unter Johann's Meiſterſchöpfungen im Bildniſsfach reiht. — Ob die aus derſelben Sammlung ſtammende und jetzt ebendort befindliche kleine Madonna mit dem Kinde im Schiff einer gothiſchen Kirche ſtehend, wirklich von der Hand Johann's, ſoll hier nicht entſchieden werden.

Von ſonſtigen Werken, die ihm theils mit Recht theils mit Unrecht zugeſchrieben werden, ſehen wir hier ab und erwähnen nur noch einige von früheren Schriftſtellern beſchriebene heutzutage verſchwundene, um den Gedankenkreis des Künſtlers einigermaſsen erſchöpfend darzulegen. Bartholomäus Facius, der nicht lange nach Johann's Tode Biographien berühmter Männer, darunter auch des Lezteren, niederſchrieb, und der Anonimo des Morelli ſchildern bewundernd mehrere ſeiner Bilder, die ſie meiſt ſelbſt geſehen, darunter ein Badezimmer mit Frauen in verſchiedenen Poſitionen, wobei ein Spiegel, welcher die nach vorne gewendeten Gegenſtände auch im Rücken faſste, eine groſse Rolle ſpielt; ein beliebtes Kunſtſtückchen Johann's und ſeiner Nachfolger, das wir ſchon oben kennen lernten. Dann mehrere Fiſcher am Waſſer mit dem Fang einer Fiſchotter beſchäftigt, ferner einen Handelsherrn mit ſeinem Geſchäftsführer rechnend, endlich eine von dem Maler landſchaftlich reich ausgeſtattete Karte der Erde, die damals wie ein Wunder angeſtaunt worden ſei.

Wir ſehen hieraus, die Sphäre, die er mit ſeinem kunſtreichen Pinſel beherrſchte, war keine enge; er überſchaute und zauberte auf ſeine Tafeln das weite Reich der Natur, den Menſchen ſammt ſeiner Hände Werk; und was ſein Auge ſah, das wuſste ſeine Hand treffend und ſicher feſtzuhalten. Dabei entfremdete er ſich aber im Gegenſatz zu ſeinem Bruder mehr und mehr der idealen Welt, d. h. dem von der Kirche überlieferten Gedankenkreise, deſſen feierlich ge-

Digitized by Google

tragene Darſtellung dem ſymmetriſchen Aufbau der Compoſitionsweiſe der Sculptur ſich angeſchloſſen hatte. Ein ächtes Kind ſeiner Zeit, in welcher ein weltlicher Sauerteig in unruhiger, halb bewuſster, halb unbewuſster Oppoſition gegen die Obmacht des kirchlichen Mittelalters zu gähren begann, gab er ſich mit freudiger Ueberzeugung und emſiger Treue einer höheren Offenbarung in der Natur ſelbſt hin. Der Glanz des Himmels mit ſeinen überirdiſchen, nur für die gläubige Phantaſie faſsbaren Geſtalten begann ihm zu erbleichen und zurückzutreten vor ſeiner irdiſchen Augen Luſt an all' den reichen Formen und Farben, die uns der Sonne Licht auf unſrer Erde offenbart. Es war, wie wenn das Talent des Malers jetzt erſt geſchaffen worden wäre, und zur Kennzeichnung dieſer Kunſtepoche paſſen trefflich die Verſe Rückerts:

„Als Gott der Herr mit ſeiner Schöpferhand
Das neugeſchaffne Menſchenauge rührte,
Daſs es dem Lichte ſich geöffnet fand,
Und eine Welt um ſich ſein Nerv verſpürte;
Da ſpielte auf vor ſeiner Sehekraft
Das Gold der Sonnen und des Himmels Blau,
Der Schaum der Waſſer und des Grünen Saft,
Der Blumen Gluth, der Edelſtein im Thau.
Der Tanz der Farben wogt' ihm vor den Augen,
Er ſah ein ſchönes Bild, das Gott ihm malte,
Und er begann den Glanz in ſich zu ſaugen,
Daſs ihm die Luſt aus allen Blicken ſtrahlte."

Hubert, der ſich dem Erfreulichen und Berechtigten dieſer neuen Richtung keineswegs verſchloſs, war doch mehr noch, vielleicht ſchon ſeines Alters wegen, ein Sohn der älteren Kunſtanſchauung. Ueberdies verhinderte ihn ſein Tiefſinn und die Innerlichkeit ſeines Schaffens, ſich einer ſo ausgeſprochen naturaliſtiſchen Tendenz voll hinzugeben. Ihm mag in den Mund gelegt werden, was der Dichter am gleichen Orte die perſonificirte Malerei ſagen läſst:

„Vom Himmel ſtammt, das Gott mir gab, das Licht;
Ich neide nicht, was andre Künſt' erwarben.
Ein Quell des Lichts iſt Gottes Angeſicht,
Wie Wogen ſtrömen aus dem Quell die Farben.
Ich ſammle ſie zu tönenden Akkorden;
Und wie das farb'ge Seitenſpiel erklingt,
Iſt es nicht minder Himmelseinklang worden,
Als den Muſik aus Seelentiefen zwingt."

Dieſem höheren Aufſchwunge wuſste Johann, ſo lange er an der Vollendung des Genter Altares arbeitete, pietätvoll bis zu einem gewiſſen Grade nachzueifern, ſobald er aber in Bethätigung ſeiner beſonderen Anlage und in ſelbſt geſtellten Aufgaben arbeitet, bricht ſeine Vorliebe für die Dinge dieſer Welt, d. h. ſein Intereſſe an ihren äuſseren Erſcheinungsformen in ſo ungehemmter Weiſe hervor, daſs er auch die ſcheinbar unwichtigſten Nebenſachen mit Liebe betrachtet und der Verewigung durch ſeinen Pinſel für werth hält. Ihm iſt der Umriſs und die Zeichnung eines Blattes eben ſo beachtenswerth, wie die Compoſition des ganzen Baumes ſelbſt und der Metallglanz eines Leuchters ſo wichtig wie der Strahl des Tages, der ein ganzes Zimmer

Digitized by Google

erhellt, beim Menſchen aber die Wiedergabe des Gewandes und deſſen Farbe ſo nachahmungswürdig wie die feine Carnation ſeiner Wangen, und die Wimper am Auge ſo intereſſant wie die Sprache der Seele, die aus des Auges Feuer redet. Jene neue als Fortſchritt erprobte Technik und eine reiche, leuchtende Farbenſcala dienen ihm dabei als Mittel, womit er in ſeiner Art wiederum eine feierliche, feſttägige Stimmung und eine gewiſſe ideelle Wirkung erzielt. In dieſem in einer Hinſicht unerſchöpflichen Reichthum, iſt aber auch die Grenze ſeiner Kunſt angedeutet. Manchmal überſieht er über all' dieſen Einzelheiten den Kern der Sache, hält ſich nur an ſie und wird äuſserlich und geiſtig leer ſelbſt in ſeinen Portaits, für die er, wie nahe liegt, die hervorragendſte Begabung beſaſs. Desgleichen verfällt er gern in's miniaturartig Kleine ja Kleinliche, und es erklärt ſich dadurch ſeine Vorliebe für geringe Dimenſionen, worin er freilich wohl auch durch die Neigung ſeiner Auftraggeber beſtimmt wurde. An Schönheitsſinn ſeinem Bruder ebenfalls nachſtehend, verfällt er in Darſtellung des Menſchen zuweilen auf gleichgiltige, ja häſsliche und zu alte Typen und in Behandlung der Gewandung meiſt auf hart und unmotivirt gebrochenen Faltenwurf, den dann ſeine Nachfolger mehr und mehr übertreiben.

Hier mag noch erwähnt werden, daſs Kenner wie Waagen auch Leiſtungen der Brüder im eigentlichen Miniaturfach glauben nachweiſen zu können, ſo in dem berühmten Brevier des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, in der Staatsbibliothek zu Paris. Sie vermuthen darin überdieſs die Hand der Margaretha, einer in der Kunſt der Malerei gleichfalls erfahrenen Schweſter der Beiden zu ſehen, die im Ruhme mit ihren Geſchwiſtern von Alters her wetteifert, von der aber nichts Unbeſtrittenes auf uns gekommen als die Nachricht, ſie ſei früher als Johann verſtorben und gleich Hubert in der Kathedrale zu Gent begraben worden. Neben dieſer Schweſter tauchte neuerdings noch ein dritter Bruder auf, Lambert van Eyck, den man in einem Ausgabenbuch Herzog Philipp des Guten entdeckt hat. Aus dem Wortlaut desſelben iſt indeſs nicht mit Sicherheit zu ſchlieſsen, derſelbe ſei, wie ſofort einzelne Kunſtforſcher zu erweiſen ſich bemühten, ebenfalls Maler geweſen, und ſomit fallen alle Hypotheſen, die ſich namentlich auch bezüglich dieſes oder jenes Werkes, das man ihm hat zuerkennen wollen, an dieſe Annahme knüpfen, wenigſtens für uns hier fort.

Digitized by Google

Martin Schongauer.

Geb. um 1440, † 1488 in Kolmar.

Meiſter Martin Schongauer, der »hübſche Martin«, »pictorum gloria«, iſt die merkwürdigſte und gröſste Künſtlererſcheinung Deutſchlands im 15. Jahrhundert. Bedeutend im Malen und noch bedeutender im Kupferſtechen, ein liebevoller, ſorgfältiger Beobachter der Wirklichkeit, andererſeits wild phantaſtiſch, ſtreng und herb, aber auch zart und milde, hier dem Schönheitsſinn und dem äſthetiſchen Gefühl in's Antlitz ſchlagend, dort wieder die zarteſten Frauenköpfe ſchaffend, manierirt und dann wieder von naivſter Naturwahrheit, ſo hat er auf die oberdeutſche Kunſt einen auſserordentlichen Einfluſs geübt und ſteht vor uns da als ein ächter Vorfahre von Albrecht Dürer. Ohne Schongauer kein Dürer, wenigſtens nicht in einer ſo eigenartigen Entwickelung. Wohlgemut lehrte den Letzteren wohl den Pinſel handhaben, aber der Geiſt Martins befruchtete ihn unendlich mehr.

Der Name des Künſtlers kommt von dem Städtchen Schongau, das oberhalb Augsburgs am linken Lechufer liegt, aber trotzdem noch zu Oberbaiern

Digitized by Google

geſchlagen iſt. Von hier ſtammte offenbar die Familie, die wir in Augsburg unter den Patriciern finden. Der Archivar letzterer Stadt, Chriſtian Meyer, erzählt: »Die Schongauer waren ſchon ſeit dem 13. Jahrhundert in Augsburg angeſeſſen und hatten in den Kämpfen der aufſtrebenden Bürgerſchaft mit Biſchof Hartmann eine hervorragende Rolle auf Seiten der erſteren geſpielt«. Sie führten das liegende rothe Mondsviertel im weiſsen Felde, wie uns ein handſchriftliches Wappenbuch Augsburgs in der Hofbibliothek zu München und Siebmachers Werk beweiſen. Dasſelbe Wappen finden wir auch auf dem Porträt Schongauers in der Münchener Pinakothek, und der alte Zettel auf der Rückſeite desſelben belehrt uns ausdrücklich, daſs der Künſtler zu dem Augsburger Herrengeſchlechte gehörte. »Noch heute«, ſagt Meyer, »führt eine Gaſſe, in der die Schongauer ihren Hof hatten, im Volksmund ihren Namen. Von ihnen zweigte ſich im 14. Jahrhundert eine Linie ab, die ſpäter in Armuth verſank, ſo daſs wir den Repräſentanten derſelben, Ulrich Schongauer, nachdem er ſich lange Jahre mit einem elenden Bilderhandel nothdürftig ernährt hatte, 1428 der Vaterſtadt den Rücken kehren und ſich nach dem Elſaſs wenden ſehen. Dieſer Ulrich iſt der Vater Martins, welcher jedenfalls noch in Augsburg und zwar entweder auf dem Frauenthorthurm oder in einem unmittelbar daneben liegenden Hauſe geboren iſt«. Jener Zettel aber läſst unſern Helden in Kolmar ſelbſt geboren werden, und der Goldſchmied Caſpar Schongauer, der 1445 in das Bürgerbuch von Kolmar eingeſchrieben ſteht und ~~1468~~ daſelbſt verſtarb, iſt doch vielleicht eher der Vater Martins; jener Ulrich dürfte vielleicht der Groſsvater des Letzteren ſein. Die Vaterſchaft Caſpars angenommen, ſo hatte derſelbe auſser unſerm Martin noch vier Söhne, von denen Ludwig ſich der Malerei widmete, Caſpar, Paul und Georg aber das Goldſchmiedehandwerk ergriffen.

Sehr gern theilten wir dem Leſer das Geburtsjahr Martins mit, wenn wir es nur ſelber wüſsten. Ja wenn's nur ein paar Stündlein oder Jährlein wären, um die ſich die Gelehrten ſtreiten, aber das geht gleich um 20 bis 30 Jahre. Und Herr Martin war nicht ſo gefällig uns auf dem erwähnten Porträt ſein Alter auf Jahr und Tag anzugeben, und hat auch noch die Malice gehabt (es kann freilich auch ein Anderer geweſen ſein), die Jahreszahl darauf mit einem Achter zu verſehen, den manche auch für einen Fünfer gehalten haben. 1453 und 1483 — ein Unterſchied von dreiſsig Jahren! Und ſchon der Kopiſt des Bildes in Siena hat, wie Harzen annahm, dieſe Ziffer miſsverſtanden; es dürfte denn doch eine 8 ſein, bei der die Züge offen geblieben. Denn für 5 paſst dieſelbe noch viel weniger. Geben wir unſerm Schongauer damals nun etwa vierzig Jahre, ſo erblickte er 1443 das Licht der Welt. Zum Glück haben wir noch andere Indizien, um dieſen hinkenden Beweis einigermaſsen zu unterſtützen. Zum Erſten ſteht Schongauer als Kupferſtecher auf den Schultern des Meiſters E. S., der verſchiedene Blätter mit 1466 und 1467 bezeichnete. Um dieſe Zeit aber muſs Martin noch ein Jüngling und in der Ausbildung begriffen geweſen ſein, nicht aber ein Mann von 54 oder auch nur 45 Jahren, welches Alter dem Meiſter E. S. zugekommen ſein mag. Zum Andern beſaſs der bekannte Kunſtkenner Heineken eine Zeichnung von Schongauer, worauf Dürer geſchrieben hatte: »Dieſs hat der Hübſch Martin geriſſen in 1470 jar da er ein junger geſell was. Das hab ich Albrecht Dürer er-

ſarn, vnd Im zu ern daher geſchrieben im 1517 jar.« Mit fünfzig Jahren iſt man aber kein junger Geſelle mehr; Dürer aber, der Schongauers Brüder beſucht hatte, konnte es wiſſen.

Meiſter Caſpar wird den Stift des kleinen Martin, als er in die Jahre kam, zuerſt geleitet haben; vielleicht ſaſs der Letztere in der Werkſtatt und half fleifsig mit graviren, und wer vermag heut zu ſagen, ob nicht hie und da ein noch erhaltenes Werk der Juwelierkunſt aus den Händen des angehenden Künſtlers hervorgegangen? Zwei Lehrmeiſter werden uns genannt: Luprecht Rüſt und Rogier van der Weyden. Den Erſteren tiſcht uns der Strafsburger Bernhard Jobin auf, der in der Vorrede ſeines Werkes: »Accuratae effigies pontificum maximorum« (Strafsb. 1573) einige nicht unintereſſante Nachrichten über deutſche Künſtler gibt; er ſagt, zum Stechen ſei Schongauer durch ſeine zwei Lehrmeiſter, deren einer L. Rüſt geheifsen, um 1430 angeleitet worden. Das Jahr iſt ſicher falſch, es iſt blofs eine allgemeine Zeitbeſtimmung, wie ſie ſich Jobin dachte, mit dem Luprecht aber mag es ſeine Richtigkeit haben. Leider iſt uns dieſer ſonſt ganz fremd. Den Zweiten nennt uns der Maler Lambert Lombard in einem von Lüttich den 27. April 1565 datirten Briefe an Giorgio Vaſari, und die Umſtände deuten darauf hin, daſs er mit dieſer Angabe nicht Unrecht gehabt zu haben ſcheint. Schongauers Kunſt, ſeine Typen, ſeine geſtreckten Figuren erinnern allerdings ſtark an den Meiſter von Brüſſel, und jedenfalls, das ſteht für uns feſt, hat er ſich in den Niederlanden umgeſehen und den Malern daſelbſt die Geheimniſſe ihrer Malerei, Formenbildung und Compoſition abzulauſchen geſucht; auf der flämiſchen Kunſt beruhte der Grund ſeiner Richtung überhaupt. Speciell als Kupferſtecher iſt er ein Zögling des Meiſters E. S. Ob er bei dieſem vor ſeiner Wallfahrt nach Flandern gelernt oder erſt nachher, oder ſich überhaupt blofs nach ſeinen Blättern gebildet, vermag ich nicht zu entſcheiden, möchte aber doch die perſönliche Bekanntſchaft der beiden Meiſter vermuthen. Denn der Meiſter E. S. war jedenfalls ein Oberdeutſcher und den auf ſeinen Stichen vorkommenden Sprachproben nach vermuthlich ein Alemanne, der nicht zu weit von Kolmar gelebt haben kann und vielleicht gar im Elſaſs ſelbſt arbeitete. Wie dem aber ſei, wir denken den braunhaarigen Jüngling um 1461 auf der Wanderſchaft nach den Niederlanden, vermuthlich den Rhein hinab über Köln, wo er ſich auch Meiſter Stephans Altar für die Rathhauskapelle wird haben aufſperren laſſen. Stephans holdſelige Kunſt war freilich damals in Köln ſchon ein veralteter Standpunkt; doch mag ſie immerhin nicht ohne Einfluſs auf Schongauer geblieben ſein. In Brüſſel lernte er dann den groſsen Meiſter »Rudiger« kennen, der, obwohl den Gebrüdern van Eyck nicht ebenbürtig, doch damals die wichtigſte Stelle unter den flandriſchen Malern behauptete. Wie ſehr Schongauer unter deſſen Einfluſſe ſteht, habe ich ſchon bemerkt, doch ähneln im Einzelnen ſeine Frauenköpfe in ihrer weichern Anmuth mehr Hans Memlinc, mit dem er vielleicht noch gemeinſam in Rogiers Werkſtätte arbeitete. In Flandern ſah Schongauer damals eine ſtreng entwickelte Kunſt: die gröſste Meiſterſchaft in der Oelmalerei, ſcharfe, eckige Formen, ſorgfältige Ausführung, die heiligen Gegenſtände durchaus im Lichte des niederländiſchen Lebens, ohne Idealiſirung, und daneben ſchon hie und da ein Genrebild. Und welch' neue Anſchauungen

Digitized by Google

mufste fein offener Sinn nicht auch durch den Weltverkehr, der fich ihm in den glänzenden niederländifchen Städten erfchlofs, gewinnen! Hier drängten fich die Erzeugniffe der Levante, Afrika's und Europa's, hier erfcholl »fremder Sprachen Gewirr«, hier bot fich ihm eine Menge von allerlei Typen dar, die er in fo mannigfaltiger Weife zu fchildern wufste. In fein Skizzenbuch mag auch damals fchon jener Elephant niedergezeichnet worden fein, den er fpäter in Kupfer ausgehen liefs. Das gelobte Land der Kunft, Italien, hat Schongauer wohl kaum

Fig. 9. Madonna im Rofenhag. (St. Martin zu Kolmar.)

aufgefucht, er mufste denn, gleich feinem Lehrer Rogier, fo gut wie nichts von der freiern Anfchauung der wälfchen Künftler heimgebracht haben.

Im Jahre ~~1468~~ verftarb fein muthmafslicher Vater, der Goldfchmied Cafpar, zu Kolmar. Wie er nahm auch fein Sohn in jener elfäffifchen Stadt, die fich der Reichsunmittelbarkeit erfreute, feinen Wohnfitz. Er lebte in wohlhabenden Verhältniffen; drei Häufer werden fein Eigen genannt, darunter eins in der Schedelgaffe, das zur Hälfte ihm, zur Hälfte feinem Freunde Peter Muntpur gehörte. Schongauer entwickelte nun eine aufserordentliche Thätigkeit: er malte und ftach in Kupfer. Bartfch führt nicht weniger als 116 Blätter von ihm auf

die doch wohl faſt alle in die kurze Zeit von 18 Jahren gehören. Sein Name erhielt einen europäiſchen Ruf, ſeine Werke gingen, wie Wimpheling ſiebzehn Jahre nach Schongauers Tode in der »Epitome rerum germanicarum« erzählt, nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Gegenden. Zumeiſt werden dies ſeine Kupferſtiche geweſen ſein, die bei ihrer Verbreitungsfähigkeit am beſten geeignet waren, ihm einen Weltruf zu gewinnen. Die Künſtler ſtudirten ſie fleiſsig, ſo z. B. ſelbſt der junge Michelangelo, der, nach Vaſari, die Verſuchung des heil. Antonius abzeichnete. Zu Schongauer ſelbſt gingen junge Leute, um die Kunſt zu erlernen; wie er denn auf die Kupferſtecherei überhaupt den gröſsten Einfluſs geübt hat, zugleich aber auch auf die Malerei, wenigſtens in Oberdeutſchland. Nach Sandrarts Bericht in deſſen Teutſcher Akademie »unterhielt er vertrauliche Freundſchaft mit Pietro Perugino, deren einer den andern mit Ueberſchickung ihrer Handriſſe öfters erfreuet«. Das kann wohl wahr ſein, denn Perugino, geboren 1446 zu Città della Pieve, war ſo ziemlich in demſelben Alter wie Meiſter Martin. Wenn aber Sandrart fortfährt, daſs »je einer von dem andern das Beſte abgeſehen, wie aus beider Künſtler Werken die Kunſtverſtändigen wohl merken können«, ſo wird dies ſchwerlich zuzugeben ſein, denn zwiſchen Martins und Pietro's Auffaſſung herrſcht ein gewaltiger Unterſchied. Auch die Goldſchmiedekunſt hat Schongauer vielleicht noch gepflegt, obwohl er allerdings nicht viel Zeit dazu hätte erübrigen können; ſicher aber ſtach er verſchiedene Vorlagen für Juweliere und verewigte ſogar einmal in einem Blatte (Bartſch 91) eine Prügelei zweier Goldſchmiedelehrlinge, welchen Vorfall er vielleicht in den Ateliers ſeiner Brüder Caſpar, Paul und Georg oder gar in ſeinem eigenen nach dem Leben ſtudirt hatte. Daſs Schongauer auch auſserhalb ſeiner Heimathſtadt Arbeiten ausführen muſste, beweiſt der Brief eines Mönches von Straſsburg an eine Nonne des Clariſſinnenkloſters von Söflingen bei Ulm, worin er derſelben aufträgt, der Aebtiſſin zu melden, er habe in Kolmar vom Meiſter Martin erfahren, daſs dieſer ſich baldigſt nach Söflingen begeben wolle, um ſeine Arbeit für das Kloſter zu Ende zu führen. Schade, daſs dies die einzige Notiz dieſer Art iſt, wie denn überhaupt über Schongauers Leben auſserordentlich wenig vorliegt. — Am 2. Februar 1488 verſtarb der Meiſter, nicht erſt 11 Jahre ſpäter, wie der Zettel auf dem genannten Bilde der Pinakothek will. Seit der Unterſuchung von His ſind wir darüber genau unterrichtet.

Soviel über die Schickſale Meiſter Martins. Von ſeiner äuſseren Erſcheinung geben uns einige Selbſtportraits Auskunft. In noch jungen Jahren hat er ſich auf einer Federzeichnung, die ſich jetzt in der Univerſitätsbibliothek zu Erlangen befindet, abkonterfeit. Dr. A. v. Eye, der in ſeinem «Leben und Wirken Albrecht Dürers« die erſte Nachricht davon gegeben, theilt Folgendes mit. Das Blatt trägt auf beiden Seiten eine Zeichnung: die der einen ſtellt eine heilige Familie in freier Landſchaft dar, die andere das Porträt; beide ſind auſserordentlich ſcharf und geiſtreich mit der Feder entworfen, ganz in der Weiſe der Schongauer'ſchen Kupferſtiche, ſo daſs man augenblicklich den Urheber von beiden als denſelben Meiſter erkennt. Das Geſicht hat mit dem des obgenannten Gemäldes die gröſste Aehnlichkeit; es iſt von länglicher Form, trägt noch die weichen Züge des unreifen Alters und hat ein kränkliches, faſt ſchwindſüchtiges Ausſehen. Dem Be-

Digitized by Google

Abb. 1. Albrecht Dürer, Die Apostel Johannes und Petrus. Kupferstich, 1514. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett

Abb. 2. Albrecht Dürer, Die Apostel Paulus und Markus. Kupferstich, 1526. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett

Haar hervor, das auf der Stirn kurz geſchnitten und von einer leichten Tuchmütze bedeckt iſt. Unter dem Kopfe ſteht von ſpäterer Hand »Martin Schön Conterfait«, und daneben mit rother Kreide «1455«, was indeſſen wahrſcheinlich nur eine Sammlungsnummer bedeutet, da noch andere, ähnlich bezeichnete Blätter vorkommen. Das Gemälde der Münchener Pinakothek zeigt uns den Künſtler in ſpäteren Jahren; das Geſicht hat ſich mehr gerundet, die Züge ſind kräftiger, der Ausdruck iſt bewuſster und lebhafter geworden. Der Kopf iſt halb im Profil nach links gewendet; die Augen blicken in der gleichen Richtung gerade aus. Das raſirte Geſicht zeigt rundliche, ſanfte Formen, die Naſe iſt etwas eingebogen und abgeſtumpft, die Farbe geſund mit deutlichem Wangenroth; die Augen hellbräunlich, die Haare braun; ſie hängen bis an den Hals herunter. Den Kopf bedeckt ein breites dunkelblaues Tuchbarett; das Obergewand iſt röthlich braun. Ein zweites gröſseres Exemplar dieses Porträts befindet sich in der Galerie der Akademie zu Siena. Das Münchener trägt auf der Rückſeite den viel beſprochenen Zettel, deſſen Inſchrift jedenfalls noch aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts ſtammt. Er iſt allerdings etwas verſtümmelt, doch ſcheint er alles Weſentliche zu enthalten. Unterſchrieben iſt er von Hans Burgkmair, dem bekannten Maler von Augsburg, der ſich darin als Schüler Martins bekennt. Ein gänzlich von dieſem beglaubigten Bildniſſe verſchiedenes tiſcht uns Sandrart in ſeiner «Teutſchen Akademie» auf: einen uralten Kerl mit einer groſsen Glatze, mit Vollbart und gebogener Naſe, die dem Geſicht einen jüdischen Ausdruck gibt. Natürlich hat dieser Kupferſtich nichts mit Schongauers Ausſehen gemein, und ſelbſt wenn er nach einer Zeichnung des Meiſters angefertigt wäre, ſo hat doch Sandrart jedenfalls die heftige Bewegung des Dargeſtellten ſelbſt hineingebracht; denn das iſt nicht die Art des 15. Jahrhunderts zu porträtiren.

Schongauer führt den Beinamen Schön oder Hübsch. Wimpheling nennt ihn bereits 1505 mit dem erſteren Namen, der Zettel dagegen Hübſch Martin, und zwar ſei er «von wegen ſeiner Kunſt» ſo genannt worden. Auch Dürer kennt ihn unter dieſer Bezeichnung. Die Italiener nannten ihn den Bel Martino, die Franzoſen den Beau Martin. Aber auch fürchterlich verſtümmelt hat man ſeinen Namen, z. B. nennt ihn der Abbé Marolles Ipsem Martin le Tudesque, und der Pater Orlandi verwechſelt ihn ſogar mit Marinus dem Zeeländer (Zeeuw) van Reimerswalen, indem er ihm die Namen Martinus de Secu genannt Romeſſiolaen gibt!

Gehen wir jetzt zur Schilderung der Kunſtweiſe Meiſter Martins über! In den ſechsziger Jahren des 15. Jahrhunderts war auch in Oberdeutſchland der Sieg der niederländiſchen Malerei entſchieden, und man ſah Meiſter wie Herlin und Wohlgemut in voller Thätigkeit. Das Verdienſt alſo, daſs Schongauer die flandriſche Kunſt nach Oberdeutſchland verpflanzt habe, kann man ihm nicht zugeſtehen, und ſelbſt in Kolmar arbeitete Caſpar Iſenmann, der ~~1466~~ ſtarb, bereits unter den Einflüſſen der van Eyck'ſchen Schule, ohne ſelbſtverſtändlich von Schongauer ſie entlehnt zu haben. In dem Vertrage von 1462, den Iſenmann zur Lieferung eines Altarwerkes für die St. Martinskirche einging, wird ſtipulirt, daſs er daſſelbe mit den beſten Oelfarben ausführen ſolle, und die ſieben Altarflügel im Muſeum zu Kolmar, die die Jahreszahl 1465 tragen und wol mit Recht auf dieſes Werk

Digitized by Google

bezogen werden, beweiſen den van Eyck'ſchen Einfluſs zur Genüge. Wie aber überhaupt die deutſchen Maler, ſo iſt auch Schongauer hinſichtlich der maleriſchen Durchbildung den Niederländern unterlegen, und der alte Lambert Lombard hatte in ſeinem Briefe an Vaſari Recht, wenn er behauptet, daſs Schongauer ſeinen Meiſter Rogier im Colorit nicht erreicht habe. Es war eben eine entlehnte Kunſt, und die volle ſichere Tradition der Niederländer fehlte von Haus aus. Hübſch Martins Behandlung zeigt nicht die volle niederländiſche Feinheit; ſeine Modellirung iſt flacher, die Farbe minder gediegen, und ſein Faltenwurf, obwol dem eckigen flandriſchen nachgebildet, iſt in Folge einer eigenthümlichen Ausweitung und Rundung in den Ecken noch knittriger und unangenehmer als dieſer. An ihm inſpirirte ſich Dürer für ſeine faſt noch wunderlicheren Falten. Uebrigens war Schongauer trotzdem zu ſeiner Zeit wohl auch der gröſste deutſche Maler, der Herlin von Nördlingen und Wohlgemut von Nürnberg hinter ſich läſst. Herlin iſt im Ganzen doch nicht viel mehr als ein geiſtloſer Nachtreter Rogiers und Wohlgemut zumeiſt ein roher, hölzerner Kumpan. Kein Wunder, daſs die angehenden Kunſtjünger Oberdeutſchlands Schongauer aufſuchten und ſeine Werke kopirten. Viel kann unſer Meiſter übrigens nicht gemalt haben, da ſeine reiche kupferſtecheriſche Thätigkeit ihm wenig Zeit zum Malen gelaſſen haben wird, und es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs er, wenn viele Beſtellungen kamen, ſeinen Geſellen oft genug das Meiſte überlieſs. Er entwarf, dieſe führten aus. Hie und da malte er auch einmal einen Kopf oder was ihn ſonſt intereſſirte; kam gute Bezahlung, dann ſtrengte er ſich mehr an. So dürfen wir uns wohl das Treiben in ſeiner Werkſtatt denken. Wimpheling erzählt von Schongauers Bildern in den Kirchen St. Martin und St. Franciscus; was aber davon noch die Reformation und vielleicht auch die Zerſtörungsſucht der Barock- und Rokokozeit, der die altdeutſchen Kunſtwerke miſsbehagten, übrig gelaſſen haben mochten, zertrümmerte die franzöſiſche Revolution. Unter anderen wurden 1796 in Münſter bei Kolmar viele dort vorhandene Kunſtwerke, darunter auch Gemälde Meiſter Martins aus der Kloſterkirche mit Füſsen getreten und auf dem Markte verbrannt! Auf ähnliche Weiſe mögen die Kreuzigung in St. Martin und die Gemälde in der Sakriſtei der Dreifaltigkeitskirche, von denen Heineken noch 1786 ſprach, zu Grunde gegangen ſein. Nur eine Tafel Schongauers befindet ſich noch in St. Martin: die Madonna im Roſenhag, die von Allen, ſo ſehr ſie auch ſonſt in der Beſtimmung ſeiner Werke von einander abweichen, als ächt anerkannt worden iſt. (Fig. 9.) Zu Heinekens Zeit war ſie von dem Rauch der Kerzen ſo verdunkelt worden, daſs man die »Manier« kaum erkennen konnte, und 1830 wurde ſie von einem gewiſſen Stadler aus München mit Alkohol gereinigt; man kann ſich daher denken, daſs die Erhaltung viel zu wünſchen übrig läſst. Die altdeutſche Kunſt in ihrer idylliſchen Neigung und ihrem Naturgefühl liebt den Vorwurf; allberühmt iſt ja das Bildchen Meiſter Stephans in Köln, deſſen Lieblichkeit die Herzen der Beſchauer gefangen nimmt, Maria eine zarte Blume unter den Blumen. Schongauer hat die Mutter Gottes etwas überlebensgroſs dargeſtellt; ſie ſitzt auf einer Raſenbank und hält das Jeſuskind, das ſich ihr um den Hals ſchmiegt. Lange Locken fallen in üppiger Fülle herunter, und ſie blickt voll Huld und doch zugleich voll inniger Demuth zu dem Beſchauer herab. Zu

ihren Füfsen blühen Feldblumen und glühen Erdbeeren, von der Welt aber trennt fie hinten eine dichte Rofenhecke, in der kleine Vögel ihr Spiel treiben. Ueber ihrem Haupte tragen zwei herzige Engelchen in blauen Gewändern die Krone; denn die befcheidene Jungfrau ift auch werth der himmlifchen Erhöhung. Maria trägt ganz die Züge der auf Schongauer's Kupferftichen vorkommenden Madonnen: ein rundliches Oval mit hoher Stirne und gerader Nafe, die Hände find fcharf gegliedert und knöchern, das Kind, obwol mager, ift doch nicht von fo unangenehmer Bildung wie auf den meiften altdeutfchen Bildern. Die

Fig. 11. Mariä Verkündigung. (Nach dem Kupferftiche.)

Behandlung ift fleifsig, der Fleifchton klar; die rothe Tracht der Maria bringt einen eigenthümlichen coloriftifchen Effekt hervor. Schongauer liebte überhaupt Roth für die Bekleidung der heiligen Jungfrau; die kleinen Bilder in München und Wien zeigen diefelbe Eigenheit. Auf dem erftern fitzt Maria mit dem Kinde auf einer Erderhöhung; fie bietet ihm eine Blume dar, nach der der Kleine die rechte Hand ausftreckt. Langes, durch ein Perlenband zufammengehaltenes Haar fliefst ihr auf die Schultern; Mantel und Unter-

Digitized by Google

Der Tod ist, wie schon bemerkt, der Regisseur des ganzen Spiels, er ist der Anführer, der Vorgänger, der Lenker, der Spielmann, der Musikant, der Tänzer, der Sänger, der Ausrufer, der Herold, der Prophet, der Priester, der Lehrer, der Schreiber, der Maler, der Bildhauer, der Baumeister, der Arzt, der Apotheker, der Wundarzt, der Bader, der Barbier, der Schneider, der Schuster, der Gerber, der Weber, der Fischer, der Jäger, der Bauer, der Müller, der Schmied, der Bergmann, der Schiffer, der Kaufmann, der Wechsler, der Goldschmied, der Schatzmeister, der Kellermeister, der Koch, der Bäcker, der Brauer, der Wirth, der Tänzer, der Spielmann, der Musikant

ihr rothes Gewand durch gedankenlose Uebermalungen Schaden litten. Nicht minder schön ist die kleine Madonna mit den Trauben, die 1866 aus der Böhmschen Sammlung in das Wiener Belvedere kam. Die heil. Jungfrau, auf einer Holzbank sitzend, hält mit der Linken eine Traube, von der sie mit der Rechten eine Beere ablöst, um dieselbe dem kleinen Jesus, der auf ihrem Schosse steht und seine Arme um ihren Hals schlingt, zu geben. Im Hintergrunde erscheint der heil. Joseph, der Stroh herbeiträgt und theilnehmend auf die Gruppe blickt; auch Ochs und Esel haben sich eingestellt. In der Nische rechts von Maria steht Hausgeräth und zu ihren Füsen ein Korb Trauben nebst einem Tragstecken. Das Ganze ist ein prächtiges Idyll, so ächt friedlich und häuslich; man sieht das elsässische Weinland in Gedanken im Hintergrunde. Die Farbe ist sehr harmonisch und u. A. auch der Kopf des Nährvaters prachtvoll gezeichnet. Eine kleine Madonna, mit dem Kinde in einer Landschaft sitzend, in der Galerie zu Kensington betrachtet Waagen als ächten Schongauer, wie nicht minder den Tod der heil. Jungfrau in der Nationalgalerie zu London. Von gröseren Altarwerken befinden sich noch zwei im Kolmarer Museum. (Fig. 10.) Das eine stellt in zwei Flügeln auf der Aussenseite die Verkündigung Mariä, auf der innern die das Kind verehrende Maria, der oben Gottvater erscheint, und den heil. Antonius mit dem Stifter, alles in lebensgrosen Gestalten, dar. Prächtig ist namentlich die zart empfundene Maria, die vor dem Kinde kniet, eine Gestalt von holdseliger Demuth und Innigkeit. In statuarischer Würde dagegen steht der heil. Antonius da, seine Züge sind nicht ohne Adel, die Motive des Faltenwurfs, wenn auch durch das Geknitter im reinen Fall unterbrochen, doch von grosartiger Anlage. Die Behandlung ist ziemlich breit, und in den Umrissen macht sich das Zeichnende mehr geltend. Diese Flügel stammen aus dem Kloster Isenheim, die Folge mit den sechzehn Tafeln im gleichen Museum dagegen aus der Dominikanerkirche zu Kolmar. Dieselben tragen die Spuren unverkennbarer Flüchtigkeit und sind zum grösten Theil blos von Gesellenhand ausgeführt, doch sind sie wol sicher aus Schongauers Werkstätte hervorgegangen, jedenfalls stehen sie unter seinem Einflusse, da manche Motive der Bilder sich in der gestochenen Passionsfolge wiederfinden. Der Meister entwarf, malte vielleicht hier und da hinein, wie denn Waagen die Kreuzabnahme und die Grablegung als von ihm ausgeführt ansah. Die leider schlecht erhaltenen Aussenseiten der Flügel, die auf beiden Seiten bemalt sind, enthalten Darstellungen aus der Legende Mariä; die anderen Malereien zeigen uns die Passion Christi.

Haben wir also nur eine geringe Anzahl von Schongauers Malereien nachzuweisen, so steht es mit seinen Kupferstichen anders. Bartsch beschreibt deren, wie, erwähnt hundertsechzehn, bei einem so kurzen Leben gewis eine sehr bedeutende Anzahl. Bei ihnen erst wird uns die volle Bedeutung Martins klar, und sie sind es auch hauptsächlich, welche ihm zu seinem Ruhme verhalfen; sie gingen weit in die Welt, und die Künstler lernten von ihnen. Kupferstecher bildeten sie zu ihrem Studium nach, und erfindungsarme Maler benutzten sie als Vorbilder für ihre Schildereien. Auch darin gleicht er in auffallender Weise dem Albrecht Dürer. Hätte Schongauer blos gemalt, so hätte man ihn sicher nur für einen Meister von nicht viel mehr als lokaler Bedeutung, allerdings einen sehr tüch-

Digitized by Google

tigen, gehalten; erſt durch ſeine Kupferſtecherei gewann er ſeine weitgreifende kunſtgeſchichtliche Bedeutung. Er iſt es weſentlich, der dem berühmteſten und einflufsreichſten deutſchen Meiſter die Wege gezeigt, und durch dieſen ſteht die ganze folgende Kupferſtechkunſt auf ſeinen Schultern. Ja, wenn man die vor ihn fallenden Gravirverſuche bedenkt, ſo ſteigt ſeine Bedeutung noch weſentlich, und man mufs ſein Genie, das auf ſolchen Grundlagen dieſe Vervollkommnung erreicht, bewundern. Es wohnt ihm, in ſeiner Weiſe, etwas von der van Eyck'ſchen weltbewegenden Erfinderkraft inne.

Der Erfinder des Kupferſtiches, wie man früher theilweiſe geglaubt, und wie es bereits Benvenuto Cellini, der berühmte florentiner Goldſchmied und Selbſtbiograph, angegeben, iſt Meiſter Martin allerdings nicht. Mit Sicherheit darf angenommen werden, dafs ſchon mehrere Jahrzehnte bevor Schongauer den Stichel handhabte, der Kupferſtich erfunden worden, Kupferſtechen natürlich in unſerm ſpeziellen Sinne genommen, nämlich mit dem Stichel in eine Metallplatte graviren zu dem Zwecke Papierabdrücke davon zu nehmen; denn das Graviren in Metall an ſich iſt ſchon eine uralte Technik. Die Anfänge jener bewufsten Papierabzüge ruhen allerdings noch im Dunkel und werden vielleicht mit einiger Sicherheit nie an's Tageslicht gebracht werden. Jedoch iſt ſo viel gewifs, dafs auch der florentiner Goldſchmied und Niellator Maſo Finiguerra nicht als der Erfinder daſteht. Vaſari hat ihn erſt in der zweiten Auflage ſeiner Künſtlerbiographien, 1568, als ſolchen ausgegeben, während er in der erſten Auflage noch nichts von dieſer Geſchichte wufste. Benvenuto, welcher bereits 1515 anfing, die Goldſchmiedekunſt zu lernen, ſpricht überhaupt nicht davon, und gerade er, der wie er angibt, von den dazumal bejahrten Meiſtern über die alten Niellatoren, beſonders über Finiguerra, erzählen hörte, wäre darüber ganz genau unterrichtet geweſen, wenn die wichtige Entdeckung von einem Landsmann und Handwerksgenoſſen ausgegangen wäre. Dadurch iſt die Geſchichte mit Finiguerra vollſtändig gerichtet. Dieſe Kunſt war eine deutſche Erfindung, und, ſoweit die Verhältniſſe ſich überſehen laſſen, ſcheint eine gröfsere Wahrſcheinlichkeit für den Südweſten unſeres Vaterlandes zu ſprechen, als für den Niederrhein oder die Niederlande. Dafs ſie ſich aus der Goldſchmiedekunſt entwickelt habe, kann nicht bezweifelt werden; Schongauer gehörte ja auch ſelbſt zu einer Juwelierfamilie. Auch noch lange nachher haben Goldſchmiede Kupferſtiche geliefert, aber die Führung ward ihnen bald durch die Maler entriſſen. Von bedeutenderen Kupferſtechern war der unter dem Monogramme E. S. verborgene Meiſter, deſſen Blätter zum Theil ein Jahrzehnt wenigſtens vor 1466 fallen, unſerem Künſtler vorausgegangen. Es iſt ein ſehr anſprechender Gedanke, Schongauer im Atelier jenes trefflichen Stechers als Lehrling zu erblicken. Wenn dies auch nicht der Wahrheit entſprechen ſollte, ſo hat ſich Meiſter Martin doch jedenfalls nach jenem gebildet. Aber welcher Fortſchritt in techniſcher und geiſtiger Beziehung! Schongauer kreuzte ſeine Striche mehr, ſchwang ſie mannigfaltiger und lieſs ſie länger verlaufen; nicht minder iſt er an Zeichnung, Compoſition und Ausdruck ſeinem Vorgänger überlegen.

Aus dem alten Teſtamente, der antiken Götterwelt und der Geſchichte hat Schongauer ſich keine Stoffe gewählt; die grofse Mehrzahl ſeiner Darſtellungen

Digitized by Google

gehört der chriſtlichen Mythologie an. Er faſst dieſelbe ganz im Sinne der van Eyck'ſchen Schule auf. Es ſind die Menſchen ſeiner Zeit und Umgebung, denen er das heilige Gewand verleiht; die religiöſe Geſchichte iſt auf den Boden des derzeitigen Volkslebens geſtellt. Mit Unrecht iſt bei ihm von einer gewiſſen Idealiſirung geſprochen worden. Er verſteht es wol, ſchöne Formen für ſeine weiblichen Typen zu finden, aber das iſt keine Erhöhung der Geſtalt im Sinne der Antike. Ohne Zweifel iſt er im Idylliſchen am vorzüglichſten, zu bewegten Scenen mangelte ihm zu ſehr der freie Schwung. Auch die Compoſition pflegt wenig geſchickt zu ſein, deſto bewundernswürdiger aber der Ausdruck und die Mannigfaltigkeit der Geſichter. Seine Körperformen zeigen eine magere, ſtraffe Behandlung; ſehr auffällig iſt das Knöcherne, namentlich auch an den Händen, obwol dieſe in ihren Bewegungen fein verſtanden zu ſein pflegen. Manierirt durchaus iſt ſeine Gewandung; gerade verlaufende Falten, die an ihren Enden rundlich eingebogen ſind, verleihen ihr einen ſtarren, ſteinartigen Charakter. Sie ſtören in fataler Weiſe den richtigen Ausdruck der Körperformen, wenn man auch zugeben muſs, daſs manchmal die allgemeinen Züge der Gewandung etwas Groſsartiges an ſich tragen. So z. B. iſt dies bei dem herrlichen Blatte (Bartſch 71), Gottvater und Maria auf einem ſteinernen Throne ſitzend, der Fall. Wie demuthvoll iſt hier das Geſicht der heil. Jungfrau! Und auch in Bezug auf den Stich iſt dies Blatt ein Meiſterwerk. Zu dem Schönſten gehört ferner die Verkündigung (B. 3); die Compoſition iſt ganz eigenthümlich, wenn auch die Art, wie der Engel hinter Maria knieend ihr die freudige Botſchaft überbringt, nicht gerade beſonders geſchickt genannt werden kann. Das Geſichtchen der heil. Jungfrau aber gehört zu dem Lieblichſten, was überhaupt in dieſer Art geſchaffen wurde; die reine, jugendliche Unſchuld, das Schüchterne iſt ergreifend ihm ausgeprägt. (Fig. 11.) Ein überaus herrliches Blatt iſt auch Nro. 25, Chriſtus am Kreuze, von dem unſer Holzſchnitt eine Nachbildung giebt. (Fig. 12.) Ganz vortrefflich iſt nicht minder die Anbetung der h. drei Könige, (B. 6.). Dies Blatt gewährt auch ein Beiſpiel, wie Schongauer bereits die Stoffe wiederzugeben ſucht; ſo erkennt man den Sammetrock des knieenden Königs an ſeinen Reflexen. Recht natürlich ſind zugleich beim heil. Martinus (B. 57), der für einen Bettler ſeinen Mantel mit dem Schwerte theilt, Sammet und Pelz nachgebildet. Die Charakterköpfe der Apoſtelfolge ſprechen mehr an als die klugen und thörichten Jungfrauen. Sehr getheilt iſt die Empfindung, die uns bei den Paſſionsblättern beſchleicht. Auf den erſten Anblick haben ſie entſchieden etwas Widerwärtiges; die draſtiſch häſslichen Geſichter, die ungeſchickten Bewegungen, die eckige Draperie rufen zuvörderſt unangenehme Empfindungen wach. Unſer Auge iſt eben an die Formvollendung der Antike und der Italiener gewöhnt. Gelingt es uns aber, jenes Gefühl zu überwinden, ſo werden wir bald zur Bewunderung genöthigt. Kraft des Ausdruckes und ſorgliche Naturbeobachtung gehen Hand in Hand. Zwar iſt das Nackte ſchlecht gezeichnet, aber deſto beſſer die Köpfe, die trotz ihrer Häſslichkeit — bei der die Abſicht, den Erlöſer deſto glänzender hervortreten zu laſſen, unverkennbar iſt — doch nur in ſehr wenigen Fällen zur Carrikatur herabſinken. Dieſe trotzigen, frechen Züge, denen die moderne Glätte noch fremd iſt, fand eben Schongauer in ſeiner Umgebung, und er hat ſie merkwürdig fein belauſcht. Blicken wir z. B. auf die

Geiſselung: welch' rohe Befriedigung ſpiegelt ſich auf den Geſichtern der beiden Schergen, von denen der Eine Chriſtus feſtbindet, der Andre die Dornenkrone flicht; wie lebhaft ſpricht ſich die Anſtrengung auf den Geſichtern der drei

Fig. 13. Verſuchung des heil. Antonius. (Nach dem Kupferſtiche.)

Schlagenden aus! Zur Paſſionsgeſchichte gehört auch das groſse Blatt B. 21, Chriſtus auf dem Wege nach Golgatha, ſchon durch die für damals ungewöhnlichen Dimenſionen hervorragend. An ſich ganz intereſſant, aber weit minder erfreulich, iſt die Maurenſchlacht (B. 53); gerade hier iſt der Mangel an freier

Digitized by Google

Herrſchaft über die Körperformen ſehr empfindlich, und es wird doch gar zu handgreiflich drauf los gehackt: dem Einen fehlt der Kopf, dem Andern ein Bein, und die Wunden klaffen entſetzlich. Bei den meiſten der genannten Blätter begreift man es, wie der Meiſter ſo epochemachend werden mufste. Und welchen Einfluſs hat nicht auch das berühmte Blatt mit dem heil. Antonius (Fig. 13), den neun Teufel in der Luft peinigen, gehabt! In den wunderlich phantaſtiſchen Formen der Verſucher hat Schongauer ohne Zweifel das Vorbild für den haarſträubenden Höllenſchilderer Hieronymus Boſch geliefert, und die Ausgeburten ſeiner Phantaſie können ſich dreiſt mit denen des Niederländers meſſen. Der Künſtler hat übrigens nicht blos heilige Geſchichten zum Vorwurf ſeines Stichels genommen; auch Genrebilder, Thiere (darunter ein Elephant), Vorlagen für Goldſchmiede und Wappen hat er geliefert, faſt alle der Letzteren von trefflicher Ausführung. Wie er auch das Leben der Thiere zu belauſchen verſtand, davon gibt freilich weniger der Elephant ein Zeugniſs, der in Folge der geringen Vertrautheit des Künſtlers mit ſolchen Thieren ziemlich ſteif, obwohl nicht gerade naturwidrig, gerathen iſt, als vielmehr die heimiſchen Thiere, namentlich die Hunde, die hie und da auf ſeinen Blättern vorkommen. Auf dem Blatt B. 14, die Handwaſchung des Pilatus, ſpielen zwei Hunde miteinander; wie ſpiegelt ſich in dem Einen die Erregung bis in die Ohren, während der kleine Affenpinſcher in drolliger Würde mit ſeinem runden Geſichtchen und ſeinen krauſen Haaren daſitzt! Unter den Vorlagen für's Kunſthandwerk ragt vor Allem das groſse Weihrauchgefäſs (B. 107) hervor; wie vortrefflich iſt da die Bewegung der herabhängenden Ketten verſtanden! — Das landſchaftliche Element ſpielt bei Schongauer keine beſondere Rolle; er liebt, nach dem Geſchmacke der Zeit, allerlei Felsgebilde u. ſ. w. anzubringen, die einen wunderlichen Eindruck machen. Dazu kommt, daſs die Luftperſpective, deren Geſetze ſeiner Zeit noch unbekannt waren, nur ſehr mangelhaft zur Geltung gebracht wird.

Auf allen von Bartſch beſchriebenen Blättern des Meiſters, mit Ausnahme des heiligen Georg, der die Königin vom Drachen befreit, findet ſich ſein Zeichen: M⊕S. , welches freilich auch in betrügeriſcher Abſicht auf manchen nicht von ihm herrührenden Stichen angebracht wurde.

W. S.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte, wie ſchon geſagt, unabhängig von Schongauer der Einfluſs des niederländiſchen Realismus allenthalben ſeinen Weg durch die deutſchen Malerſchulen gefunden. Beſonders kommt dafür Oberdeutſchland in Betracht als der künſtleriſch regſamſte Theil des ganzen Landes. Daſs freilich neben den Beſtrebungen der fernen Niederländer die Thätigkeit des nahe wohnenden groſsen Meiſters überhaupt nicht ohne Einfluſs blieb, iſt ſelbſtverſtändlich. Man darf es wohl ohne Uebertreibung ſagen, ſämmtliche Kupferſtecher von Bedeutung ſtehen unter ſeiner Einwirkung, ſelbſt in der Malerei

Arthur Charles Hervey, the younger son of the Rev. William Hervey, Rector of Ickworth, and Vicar of Horringer, Suffolk, and Elizabeth Hervey, was born at Ickworth on the 27th of January, 1808. He was educated at Bury St. Edmunds Grammar School, and at Trinity College, Cambridge, where he graduated B.A. in 1830, and M.A. in 1833. He was ordained deacon in 1831, and priest in 1832, by Bishop Kaye, of Lincoln. He was curate of Ickworth from 1831 to 1834, and of Horringer from 1834 to 1837. He was Rector of Barrow, Suffolk, from 1837 to 1851, and Rector of Great Fakenham, Suffolk, from 1851 to 1866. He was Rural Dean of Thingoe from 1861 to 1866. He died at Fakenham on the 15th of December, 1866, and was buried at Ickworth.

Fig. 1. A Knight in Armour kneeling before the Virgin and Child. From a Book of Hours, Flemish, about 1500. Add. MS. 35,313, f. 15.

(ſiehe Hans Holbein) entgegentritt und zugleich in Ulm. Hier war der älteſte Maler von Bedeutung Hans Schühlein, deſſen Blüthe ungefähr in das letzte Viertel des Jahrhunderts fällt, und der ſich in ſeinem datirten Werke, den Flügeln des Hochaltares der Kirche zu Tiefenbronn (1469), als ein tüchtiger Schüler Rogiers van der Weyden präſentirt. Gröſser als er aber iſt ſein jüngerer Genoſſe Bartholomäus Zeitblom. Dieſer war, wenn wir in Ermangelung urkundlicher Nachrichten Harzens ſehr annehmbaren Wahrſcheinlichkeitsgründen folgen, eine jener vielſeitigen Künſtlernaturen, wie ſie die Renaiſſancezeit in Fülle hervorgebracht. Urſprünglich in Schongauers Werkſtatt wohl als Goldſchmiedelehrling zum Kupferſtecher gebildet, ſcheint er anfänglich dieſer Kunſt (etwa ſeit 1466) ausſchlieſslich obgelegen, ſpäter aber mit Vorliebe Zeichnungen für den Holzſchnitt gefertigt zu haben. Durch eine Reihe von Jahren trieb er dann Studien zum Geſchützweſen, war vielleicht ſelbſt als Büchſenmeiſter praktiſch thätig. Erſt in ſpäterer Zeit jedenfalls wohl vor 1483 ſcheint er ſich der Malerei zugewendet zu haben und zwar unter Hans Schühlein. Ob bei ſeinem Alter und dem Ruf, den er genoſs, an ein direktes Schulverhältniſs zu denken, mag dahin geſtellt bleiben. Jedenfalls iſt für ſein Verhältniſs zu Schühlein die Inſchrift auf dem linken Flügel des Altarſchreines der Dorfkirche zu Münſter bei Augsburg wichtig, welche beſagt, daſs dies Werk «von Hans Schühlein und B. Zeitblom gemacht» ſei. Durch die Vermählung mit des älteren Meiſters Tochter (1483) trat er dieſem noch näher.

Der Geſammtcharakter von Zeitbloms Kunſt wird durch die van Eyck'ſche Richtung mit den Veränderungen, die jede Uebertragung mit ſich bringt, bedingt. Vortheilhaft und eigenthümlich zeichnet ſie eine blühende, warme und dabei klare Färbung mit leuchtenden Lokaltönen aus. Nicht von ſo hohem Schönheitsſinn geleitet wie Schongauer, hat gerade Zeitblom die reine Schlichtheit und Wahrheit des religiöſen Gefühls, welche wie geſagt für die deutſche Kunſt des ganzen Mittelalters charakteriſtiſch, beſonders ehrlich empfunden, aus welchem Grunde ihn Waagen den deutſcheſten aller Maler genannt hat. Sein Faltenwurf iſt frei von den knitterichen Brüchen der van Eycks, die die Deutſchen ſonſt gern noch übertreiben; er flieſst voll und ſchön. Seine Geſichter zeigen faſt ſämmtlich einen kleinen Oberkopf mit niedriger Stirn und geradliniger oft zu groſser Naſe; die Glieder ſind meiſt mager und ungelenk namentlich die Hände, beſſer ſind die Füſse. Ab und zu erhebt er ſich aber geradezu zur Groſsartigkeit, ſo in Theilen des Hochaltares der Pfarrkirche zu Eſchach vom Jahre 1495, der jetzt verzettelt iſt, und von dem ſich die Staffel im Berliner Muſeum (No. 606ª Engel halten das Schweiſstuch der h. Veronika) befindet.

Allgemeinere Bedeutung aber als alle die verſchiedenen andren Schulen gewinnt um die Wende des Jahrhunderts die fränkiſche durch den groſsen Meiſter, deſſen Lebensbild das folgende Kapitel ſchildert.

Digitized by Google

VII.

ALBRECHT DÜRER.

Von

Wilhelm Schmidt.

Digitized by Google

Vorbemerkung.

Das Andenken an Dürer hat ſich ſelbſt in den Zeiten wach erhalten, in denen man von der älteren deutſchen Kunſt ſonſt wenig wuſste. Seine eigenen Aufzeichnungen geriethen, obgleich nicht publicirt, in ſeiner Vaterſtadt Nürnberg nicht in Vergeſſenheit. Aufserdem waren die Berichte von Neudörfer, Sandrart, Doppelmayer etc. da, aus denen alle älteren Biographen ſchöpften. Es war erſt Campe's Verdienſt, die Dürer'ſchen Briefe und Tagebücher allgemein bekannt gemacht zu haben (Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnb. 1828). Zu gleicher Zeit entſtand Joſeph Heller's »Leben und Werke Albrecht Dürers«, Bamberg 1827—31, wovon indeſſen nur der zweite Band erſchien, der das Verzeichnifs der Werke enthält, nachdem ſchon Bartſch in ſeinem Peintre-Graveur die Kupferſtiche und Holzſchnitte beſchrieben. Heller's für ſeine Zeit recht verdienſtliches Werk iſt jetzt veraltet und leidet zudem an ſachlichen Ungenauigkeiten und unzweckmäfsiger Anordnung. Gewiſſermafsen eine Ergänzung zu Heller bildet A. von Eye's mit warmer Begeiſterung geſchriebene Biographie: Leben und Wirken Albrecht Dürer's, Nördlingen 1860, die 1869 mit einem Nachtrage verſehen wieder erſchien. Für die Erkenntnifs der Blätter Dürer's war jedoch erſt B. Hausmann's Buch: »Albrecht Dürer's Kupferſtiche, Radirungen, Holzſchnitte und Zeichnungen«, Hannover 1861, das hauptſächlich die dazu verwandten Papiere und Waſſerzeichen berückſichtigt, förmlich epochemachend. Weiter iſt zu nennen H. Grimm's anziehende Schilderung: »Albrecht Dürer«, Berlin 1866, und A. von Zahn's gründliches Schriftchen: »Dürer's Kunſtlehre und ſein Verhältnifs zur Renaiſſance«, Leipzig 1866, durch welches neue Grundlagen für die Beurtheilung des Meiſters gewonnen wurden. Daneben erſchienen im In- und Auslande eine Menge Arbeiten über unſeren Künſtler und Nachbildungen ſeiner Werke, die wir hier nicht anführen können. Uebergehen aber dürfen wir nicht das gründliche Buch: »R. von Retberg, Dürer's Kupferſtiche und Holzſchnitte«, München 1871, und M. Thauſing's: »Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime«, Wien 1872 (aus den Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte), mit belehrenden und eingehenden Anmerkungen, aus welchem Werke unſere Citate entlehnt ſind. Hoffentlich beſchenkt uns der letztere Forſcher bald mit einer Biographie und einem kritiſchen Verzeichniſſe ſämmtlicher Arbeiten des gefeierten Meiſters, denn das thut, trotz aller eifrigen und erfolgreichen Forſchung der neueren Zeit, dringend Noth.

W. Schmidt.

Albrecht Dürer.

Geboren in Nürnberg 1471, † ebenda 1528.

Madonna von 1516.
Nach einer Federzeichnung der Sammlung Suermondt im Berliner Museum.

Dürer's Geschlecht stammte aus Ungarn; es nährte sich in der früheren Zeit, wie der Meister selbst in seiner Familienchronik berichtet, von »Ochsen und Pferden,« trieb also Ackerbau und Viehzucht. Dem Grosvater Anton Dürer, der das Goldschmiedehandwerk gelernt hatte, wurde zu Eytas, einem Dorfe bei der Stadt Gyula, in Ungarn, ein Sohn, Albrecht, geboren, der den Beruf des Vaters ergriff. Diesen trieb es aus Ungarns trauriger Ebene; er wollte andere Menschen und Länder sehen, Hand und Geschmack durch ihre höhere Cultur bilden. So durchwanderte er Deutschland und die Niederlande, bei den grosen Künstlern seines Faches verweilend. Am 11. März des Jahres 1455, gerade zu der Stunde, wo der reiche Patrizier Philipp Pirckheimer, der Vater des berühmten Humanisten, Hochzeit auf der Veste hielt, und Tanz unter der grosen Linde war, kam er auf dieser Wanderschaft nach Nürnberg. Hier arbeitete er zwölf Jahre lang bei dem Goldschmiede Hieronymus Holper oder Holber, und als Preis gewann er 1467, bereits 40 Jahre alt, die 15jährige Tochter seines Lehrherrn und das Nürnbergische Bürgerrecht. Nicht weniger als achtzehn Kinder, die freilich zumeist bald verstarben, entsprossen dieser Ehe. Albrecht, der die Zierde des Vaterlandes werden sollte, war der dritte; er kam zur Welt am 21. Mai 1471. Aus der Abstammung des Vaters Dürers aus Ungarn haben magyarische Schriftsteller das Recht hergeleitet, den grosen Künstler als einen der ihren, d. h. dem finnisch-lappischen Stamm entsprossen, anzusehen. Sie vergessen, dass schon der Name dagegen spricht; die Ableitungssilbe »er« hat durchaus deutsches Gepräge, und höchst wahrscheinlich stammen die Dürer von deutschen Bauersleuten ab, die sich bei einer der zahlreichen Einwanderungen Deutscher nach Ungarn hier eine neue Heimat gegründet. Aber selbst wenn dies nicht der Fall gewesen sein sollte, so ist Dürer doch an der Brust der deutschen Kunst genährt worden: er ist ein Kind der Nürnberger Verhältnisse. Was aus ihm in Ungarn geworden wäre, lässt sich leicht absehen. Der alte Dürer muss sich übrigens eine geachtete Stellung in seiner neuen Heimat erworben haben, denn der berühmte Buchdrucker Anton Koberger hob seinen Sohn aus der Taufe. Dem entspricht es denn auch, dass er 1490 zum Gassenhauptmann der Strasse, in der er wohnte, bestellt wurde. Hatte er sich durch tüchtige Arbeit einen

ehrenvollen Hausſtand gegründet, ſo brachte er es doch nie zu einigem Wohlſtande. Daran hinderte ihn ſchon die groſse Anzahl ſeiner Kinder, die, wenn ſie auch gröſstentheils in früher Jugend ſtarben, doch immer ſchwere Koſten verurſachen muſsten. In der Familienchronik, die der Sohn ſchrieb, ſagt er von ſeinem Vater, er habe ſein Leben unter groſser Mühe und ſchwerer, harter Arbeit verbracht und nichts Anderes zum Unterhalte gehabt, als was er für ſich, ſein Weib und ſeine Kinder mit ſeiner Hand gewinnen konnte. Darum habe er gar wenig beſeſſen. Auch mancherlei Betrübniſs, Anfechtung und Widerwärtigkeit ſeien ihm nicht erſpart geblieben. Bei allen ſeinen Bekannten habe er ſich aber eines guten Lobes erfreut, denn er habe ein ehrbar chriſtliches Leben geführt und ſei ein geduldiger Mann geweſen, ſanftmüthig, friedſam und dankbar gegen Gott.

In dieſer Aufzeichnung iſt trotz aller Schlichtheit das Weſen des Vaters ſcharf umriſſen; er tritt uns als ſtrenger, ehrbarer Charakter entgegen, den weltliche Freuden wenig kümmerten. So erſcheint er auch in dem Bildniſs, das der groſse Sohn 1497, alſo im 60. Jahre des Vaters, malte: gediegen, ernſt, ein ſchlichter alter Stadtbürger, kein Genie, aber ein Charakter. In einfacher Tracht, ſchwärzlichem Unter- und gelbbraunem Obergewand ſteht er vor uns da, das Geſicht faltig, die Hände knochig, die Geſtalt mager; unter ſeinen Verhältniſſen war keine Gelegenheit zum Embonpoint. Sehr zu bedauern bleibt es, daſs wir keine Goldſchmiedearbeiten von ihm nachzuweiſen vermögen, ſchon um des Sohnes willen, der bei dem Vater lernte und deſſen Eigenheiten vielleicht in den Werken des Letzteren wenigſtens theilweiſe ihre Quelle fanden. Uebrigens mögen die Arbeiten des alten Dürer auch nicht ohne einen gewiſſen Kunſtwerth geweſen ſein, hatte er ſich doch in den geſegneten Niederlanden, dem gelobten Lande der deutſchen Künſtler, umgeſehen, und er iſt wohl kaum als bloſser Stümper zurückgekehrt, um ſo mehr als ſeine Züge, wenn auch von keiner höheren Bedeutſamkeit, keineswegs einen ſtupiden Ausdruck tragen. Der Sohn ſelbſt nennt ihn einen »künſtlichen«, oder, wie wir ſagen würden, kunſtreichen Mann.

Dem Vater blieben die Anlagen des kleinen Albrecht nicht verborgen; insbeſondere hatte er, wie der Sohn uns berichtet, unter ſeinen Kindern an ihm ſeine Freude, weil er fleiſsig in der Uebung war. Darum ſchickte ihn der Alte in die Schule, wo er leſen und ſchreiben lernen muſste, eine Fähigkeit, die damals keineswegs allgemein verbreitet war. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs der Kleine auch während ſeiner Schuljahre zum Zeichnen angehalten wurde; einen Beweis dafür haben wir wohl in dem »Handriſs« der Imhof'ſchen Sammlung, drei Köpfe vorſtellend, den Dürer im 11. Jahre gefertigt haben ſoll. Nicht minder erſieht man dies aus ſeinem Selbſtporträt im dreizehnten Jahre, denn wer damals ſchon ſo fertig zeichnen konnte, muſste jahrelange Studien hinter ſich haben. Dies überaus koſtbare Blatt kam aus der Imhof'ſchen Sammlung in die Albertina zu Wien, welche überhaupt die herrlichſten Handzeichnungen von Dürer aufbewahrt. Albrecht ſchrieb eigenhändig darauf: »das habe ich aus einem Spiegel nach mir ſelber conterfeit im Jahre 1484, als ich noch ein Kind war«. Die Auffaſſung giebt etwas mehr als Bruſtbild; die rechte Hand iſt zeigend vorgeſtreckt,

Digitized by Google

lange Haare fallen auf die Schulter herab, der Kopf iſt mit einer Tuchmütze bedeckt. Es iſt ein hübſches, friſches Knabengeſicht, dem die ſchön gebogene Naſe zugleich einen bedeutſameren Anſtrich giebt. Man ſieht, wie der Kleine

Dürers Selbſtbildniſs. Pinakothek in München.

mit engen, wenig gebogenen Strichen noch getaſtet und beſonders die Stellung der Augen nicht getroffen hat. Sehr häſslich iſt übrigens die Hand, woran wahrſcheinlich die Erinnerung an die Hände, die ſich auf den gleichzeitigen Malereien u. ſ. w. finden, Schuld war. Merkwürdig iſt zugleich, wie in der ſtarren Auffaſſung und dem Faltenwurf der Gewänder ganz die Wolgemut'ſche

Richtung hervorklingt, weit mehr, als dies ſpäter der Fall ſein ſollte. Zu jener Zeit, oder doch jedenfalls in den folgenden zwei Jahren, entſtand auch die leichte Kreidezeichnung auf weiſsem Papier, die ſich im Britiſchen Muſeum zu London in dem groſsen Foliobande befindet. Sie ſtellt eine weibliche Figur vor, einen Vogel auf der linken Hand, und es iſt darauf geſchrieben: »Das iſt ach (auch?) alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht Eer zum Maler kam in des Wolgemuth's Hus uff dem Oberen Boden in dem hinderen Hus in beweſten (Anweſenheit?) Cunrat Lomazens Piligen«.

Dazumal, in ſeinem dreizehnten Jahre trat er bei dem Vater in die Lehre, um das Goldſchmiedehandwerk zu erlernen. Bald aber zog es ihn mehr zur Malerei, und als er dies dem Vater vorſtellte, war derſelbe einſichtig genug, ſeinem Verlangen nachzugeben, obwohl ihm die Zeit, die ſein Sohn mit dem Goldſchmieden zugebracht, nun verloren ſchien. Am 30. November 1486 that er ihn zu Michael Wolgemut in die Lehre, bei dem er drei Jahre lang die edle Kunſt der Schilderei erlernen ſollte. Man ſieht, der alte Dürer war ein vernünftiger Mann; wie viele hätten in der gleichen Lage anders gehandelt! Und daſs ihn mit Unrecht die Zeit, die ſein Sohn auf das Goldſchmiedehandwerk verwandt, reute, dürfen wir ihm nicht ſo übelnehmen. In Wirklichkeit aber war gerade dieſe Lehre von der gröſsten Wichtigkeit für den Buben: beim Goldſchmieden galt es damals ſcharf und ſauber zeichnen, galt es Modelle bilden, graviren, vergolden, emailliren, nielliren, mit Zirkel und Grabſtichel umgehen u. ſ. w. Die ſtrenge Zeichnung und die ſo feine Ausführung in Dürers Malereien geht ohne Zweifel zum guten Theil auf jene Vorſtudien zurück, und vor allem hatte der Künſtler dadurch ſeine Praxis in der Behandlung des Grabſtichels erhalten, die den Grund zu der ſpäteren Vollendung ſeines Kupferſtechens legte. Es fragt ſich ſehr, ob Dürer unter anderen Verhältniſſen zum Gravireiſen gegriffen hätte. Nicht unmöglich, daſs damals die Stiche: Bekehrung Pauli, der groſse Kurier und der gewalthätige Greis entſtanden ſind, die noch eine ſehr ſchülerhafte Behandlung verrathen. Von den Juwelierarbeiten, die Dürer jedenfalls mit gröſserer und geringerer Hülfe und Anleitung des Vaters fertigte, iſt leider nichts bekannt geworden; nur die Nachricht, daſs er die ſieben Paſſionsgeſchichten Chriſti zu jener Zeit in Silber getrieben, iſt auf uns gekommen.

Meiſter Wolgemut war damals allem Anſchein nach der angeſehenſte Maler der Reichsſtadt. Zur Zeit ſeiner Geburt (1434) blühte in Nürnberg noch die ältere deutſche Schule mit ihren Leimfarben, den ſanften Geſichtern und den weichen Gewandfalten; in der genaueren Beobachtung der Natur war man noch wenig vorgeſchritten. Datirte Bilder aus der Nachbarſtadt Bamberg, von 1429 und 1443, laſſen darüber keinen Zweifel. Da erklang das neue Evangelium der van Eyck; Werke von höchſter Durchführung, von ſcharfer Naturtreue, ausgeführt in glühenden und mannigfaltigen Oelfarben, ſtellten ſich den erſtaunten Blicken dar. Wolgemut's Kunſtrichtung läſst es als ziemlich ſicher erſcheinen, daſs er an der Quelle ſelbſt geſchöpft; Köln, den Niederrhein und Flandern wird er beſucht und ſich dort den neuen Realismus angeeignet haben. In ſeinen Geſichtern und Gewandfalten merkt man beſonders den Einfluſs des damals entſcheidenden Rogier van der Weyden; aber was bei dem Letzteren feinſte Durchbildung war,

blieb bei dem Nürnberger roh und plump: ſeine Modellirung iſt gröber, oberflächlicher, ſeine Farben ſind greller, ſein Ausdruck weniger tief und mannigfaltig. Ich vermag überhaupt der Kunſtweiſe des biedern Spieſsbürgers nur geringen Geſchmack abzugewinnen, wenn ich auch nicht leugnen kann, daſs manche Köpfe ausdrucksvoll, manche Bilder nicht ohne Feinheit der Ausführung erſcheinen; aber auch in den letzteren erreicht er die Niederländer noch lange nicht. Kurz, Meiſter Wolgemut war eine handwerkliche Erſcheinung ohne höheres Kunſtgefühl, ein ächter deutſcher reichſtädtiſcher Bürger, dem es an weitergreifenden Anſchauungen fehlte. In ſeiner Werkſtatt ging es ganz handwerksmäſsig her; Arbeiten wurden zu Dutzenden geliefert; die reiferen Geſellen malten an ſeinen eigenen Bildern mit, weshalb dieſelben zum Theil auch ſo überaus roh ausfielen, geringere übernahmen ganz gewöhnliche Anſtriche. Wie roh es im Geiſte der Zeit in einer ſolchen Handwerksſtube herging, zeigt Dürers Aeuſserung, er habe von den Geſellen viel leiden müſſen. Selbſtverſtändlich gingen dieſelben auch mit den anderen Lehrlingen ſchlecht um; aber bei Dürer mochte noch deſſen raſch und eigenartig entwickelte Kunſtfertigkeit dazu kommen, um ihren Neid und Zorn zu erregen. Jämmerlich, daſs ein ſolches Genie in derartige Verhältniſſe kommen muſste. Was wäre aus Dürer geworden, wenn er aus der humaniſtiſch entwickelten italieniſchen Renaiſſancekunſt mit ihren groſsen, von der Antike beſeelten Formen ſeine frühſten Anregungen hätte ſchöpfen können!

Wolgemut's Unterweiſung hat Dürer nur geſchadet; ſein Leben lang ſchleppte er die Feſſel dieſer hölzernen Kunſt mit ſich. Um ſo mehr iſt freilich ſein Genius zu bewundern, daſs er dennoch unter dem Drucke des Handwerks ein groſser Künſtler werden konnte.

Des Lehrmeiſters Züge ſind uns noch mehrfach erhalten, ſo in einer Dürer zugeſchriebenen Medaille, von der Exemplare öfter vorkommen, dann in einer Zeichnung Dürers in ſchwarzer Kreide auf blauem Papier mit aufgehöhten weiſsen Lichtern (in der Albertina), einem Vorſtudium für das berühmte Gemälde der Münchener Pinakothek von 1516, welches zu den charakteriſtiſchſten Werken unſeres Meiſters gehört. Man darf aus dieſen wiederholten Darſtellungen ſeines Lehrherrn wohl ſchlieſsen, daſs er, wenn er ſich auch über deſſen Gehülfen zu beklagen hatte, doch von ihm ſelbſt gut behandelt wurde, und in gutem Einvernehmen mit ihm ſtand. Jenes Bild vom Jahre 1516 zeigt uns übrigens Wolgemut als alten Herrn von zweiundachtzig Jahren mit einem im höchſten Grade abgemagerten und faltigen Geſicht.

Nach abſolvirtem Triennium bei Meiſter Michael ſollte Dürer, wie es ſcheint, zu Martin Schongauer, deſſen Ruf als Maler und Stecher damals Deutſchland erfüllte, in die Lehre gehen; der Tod des Letzteren im Jahre 1488 aber trat hindernd dazwiſchen. So erklären wir eine Nachricht des Dr. Chr. Scheuerl, in deſſen Vita D. Antonii Kressi (1515); denn wenn jener das Jahr 1486 als den Zeitpunkt angiebt, wo Dürer zu Schongauer ſollte, ſo konnte nicht damals ſchon deſſen Tod, wie Scheuerl ausdrücklich angiebt, die Sache verhindert haben, da Schongauer erſt zwei Jahre ſpäter ſtarb.

Nach Beendigung der Studien bei Wolgemut ſchickte der Vater, den Albrecht vorher noch portraitirte (treffliches Bild von 1490 in den Uffizien zu Florenz),

dieſen auf Reiſen; nach Oſtern jenes Jahres zog er fort und kam erſt 1494 nach Pfingſten auf Geheiſs des Alten zurück. Hier ſtoſsen wir auf eine empfindliche Lücke in unſeren Nachrichten. Wohin wandte er ſich? bei welchen Meiſtern, in welchen Städten arbeitete er? Mit einiger Sicherheit wiſſen wir nur, durch Scheuerl's Bericht, dafs er im Jahre 1492 nach Kolmar und Baſel kam, und an erſterem Orte von den drei Brüdern Schongauer's, dem Maler Ludwig und den Goldſchmieden Paul und Kaspar, und an letzterem von dem vierten Bruder, dem Goldſchmied Georg, ehrenvoll empfangen und freundlich gehalten wurde. Auch wenn wir keine ausdrückliche Angabe darüber hätten, würde man ſich ſein Leidweſen vorſtellen können, dafs er den berühmten »Hübſchen Martin«, deſſen Malereien ihn wohl auch nach Kolmar gelockt hatten, nicht mehr am Leben traf. Niemandem in ganz Europa konnte er ſich in gleicher Weiſe verwandt fühlen. Längere Zeit mufs er ſich auch in Strafsburg aufgehalten haben. Dafür ſprechen die Porträts ſeines dortigen Meiſters und ſeiner Meiſterin, die er nach Willibald Imhof's Verzeichniſs, und zwar das der Letzteren 1494, gemalt hat, wenn anders dieſe Angabe auf Richtigkeit beruht. In den Niederlanden aber iſt Albrecht auf dieſer erſten Reiſe wohl nicht geweſen; eine Spur des unmittelbaren flandriſchen Einfluſſes, der ſich doch ſicher bei dem jungen Manne geltend gemacht hätte, iſt bis jetzt wenigſtens nicht nachgewieſen. Und gerade ein ſolcher wäre für Dürer wichtig geweſen; die ſpeciell maleriſche Fertigkeit der Niederländer hätte ihm auch hinſichtlich des Colorits einen Halt gegeben, der ſo leider bei ihm vermiſst wird. Namentlich auch die Thatſache, dafs er in ſeinem Tagebuche über die niederländiſche Reiſe nirgends eines früheren Aufenthaltes Erwähnung thut, ſpricht gegen einen ſolchen. Dagegen haben ſich in neueſter Zeit die meiſten Stimmen für einen in jene Zeit zu ſetzenden erſten Aufenthalt in Venedig und Oberitalien ausgeſprochen. Die Stelle wenigſtens in jenem Briefe, den Dürer am 7. Februar 1506 aus Venedig an W. Pirkheimer ſchrieb: »Und das Ding, das mir vor 11 Jahren ſo wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr; wenn ich's nicht ſelber ſähe, hätte ich's keinem Andern geglaubt« läſst kaum eine andere Deutung zu, als dafs ihm nunmehr die Kunſtwerke (in Dürer'ſchem Sprachgebrauch »Ding«), die er dort geſehen und bewundert hatte, bei dem Fortſchritte der Malerei und ſeiner geläuterteren Anſchauung nicht mehr gefielen. Beſonders bemerkenswerth iſt, dafs er mitten unter Berichten von der venezianiſchen Malerei jene Stelle bringt; das »Ding« wird ſich darum auch auf Kunſtwerke, aber nicht auf eine alt gewordene Geliebte beziehen, wie ein Franzoſe gemeint hat. Jenen Brief ſchrieb Dürer allerdings, wie angegeben, im Beginne des Jahres 1506; 11 Jahre davon zurückgerechnet, würde 1495 ergeben, wo er freilich ſchon wieder zu Hause war; aber es wäre pedantiſch, hier die genaue Jahresrechnung feſtzuhalten. Er mag alſo von Strafsburg nach Oberitalien gewandert ſein; bald aber traf ihn hier die Aufforderung des Vaters, nach Hauſe zu kommen. Lang kann der italieniſche Aufenthalt nicht geweſen ſein, da ſich ſonſt deutlichere Spuren davon in Dürers Werken zeigen würden, wobei namentlich zu bedenken, dafs er damals noch jung, alſo neuen Eindrücken leichter zugänglich war als im Jahre 1506. Hauptſächlich ſcheint er die Werke des Andrea Mantegna ſich

Digitized by Google

Abb. 1. Albrecht Dürer, Die Geburt der Maria. Holzschnitt aus der Folge der Großen Passion. Um 1498. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

ſelbſt genommenen Maſse von Mann und Weib ſehen liefs. Dürer hatte nie von ſo etwas gehört, und ſie machten darum einen mächtigen Eindruck auf ihn. Es wurde ihm dies die erſte Anregung zu den langen und fortgeſetzten Studien über die Proportionslehre, die freilich ſehr unfruchtbar blieben. Meiſter Jacobus war übrigens ein Geheimniſskrämer; er wollte dem Fremden »ſeinen Grunt nit klerlich antzeigen«. Sehr bemerkenswerth iſt auch, daſs Dürer zum Behufe des Eintritts in die Nürnberger Malerzunft einen Gegenſtand aus der antiken Mythologie zeichnete »Orpheus von den Bacchantinnen miſshandelt«. Daſs auch dies für einen vorausgehenden Aufenthalt in Italien ſpricht, wo er derartige Stoffe kennen lernen konnte, liegt auf der Hand.

Von datirten Werken ſeiner Reiſejahre werden nur wenige erwähnt: ein Selbſtbildniſs »macht er 1492, hat auf dem kopfh eine alte kappen«. Willibald Imhof beſaſs es. Ein Selbſtbildniſs von 1493 ſah Gœthe bei dem berühmten Sonderling, Hofrath Beireis zu Helmſtädt, im Jahre 1805; er beſchreibt es in den »Annalen oder Tages- und Jahresheften« enthuſiaſtiſch.

Bald nach dem Pfingſtfeſte des Jahres 1494 kam alſo Dürer dreiundzwanzig Jahre alt auf des Vaters Geheiſs wieder in die Heimat. Man ſah nun darauf, daſs er ſich einen eigenen Herd gründete; der Nürnbergiſche Bürger Hans Frey ſetzte ſich mit dem Vater in's Vernehmen, und ſo wurde am 7. Juli 1494 unſer Held mit Frey's Tochter Jungfrau Agnes verheirathet. Zweihundert Gulden betrug die Mitgift. Damals liefs ſich Albrecht auch mit der ſchon erwähnten Zeichnung »Orpheus von den Bacchantinnen miſshandelt« in die ehrſame Nürnberger Malerzunft aufnehmen. Von ſeinen äuſseren Schickſalen im Laufe der folgenden Jahre iſt dann der Tod ſeines Vaters am 20. Septbr. 1502 hervorzuheben. Dies veranlaſste ihn ſeinen 12jährigen Bruder Hans zu ſich zu nehmen; während der 18jährige Andreas, ein Goldſchmiedegeſelle, in die Fremde geſchickt wurde. Zwei Jahre ſpäter zog auch die Mutter zu Albrecht, denn ſie beſaſs, wie er ſich ausdrückt, nichts mehr; getrennte Wirthſchaft konnte man alſo nicht führen. Im Jahre 1503 hatte er durch Krankheit zu leiden. Bis Ende 1505 blieb er in Nürnberg, dann aber trat er ſeine Reiſe nach Venedig an. Hier ſchlieſst, abgeſehen natürlich von den Lehr- und Wanderjahren, die erſte Periode ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit; laſſen wir dieſelbe nun ſich vor unſeren Augen entrollen!

Vor Allem haben wir der Selbſtporträts zu erwähnen. Vom Jahre 1497 befand ſich in der Imhof'ſchen Sammlung ein Bildniſs in Waſſerfarben auf Leinwand, welches indeſſen, ſchon im Jahre 1633 ſchadhaft, wahrſcheinlich, wie faſt alle Werke dieſer Art, nicht mehr exiſtirt. Erhalten dagegen hat ſich das Porträt von 1498, welches ſich jetzt im Muſeum zu Madrid befindet, während das florentiner Exemplar nur eine Copie iſt. Dürer hat ſich in halber Figur dargeſtellt, eine phantaſtiſch weiſs und ſchwarz geſtreifte Mütze auf dem Kopfe, von welchem die Locken auf die Schultern niederwallen. Wie edel ſeine Züge waren, erkennen wir hier recht deutlich. Aber auch von Geſtalt war er ſchön, wie Camerarius von ihm rühmte. Zwei Jahre ſpäter fällt das berühmte Bildniſs der Münchener Pinakothek. Dürer, im Bruſtbilde, blickt gerade dem Beſchauer entgegen, das kaſtanienbraune Haar fallt in langen Locken auf die Pelzſchaube herab. Offenbar ſchwebten dem Künſtler die dem Beſchauer in vollem Profil

gerade ins Auge blickenden Chriſtusbilder vor; dieſe Auffaſſung iſt indeſſen ſehr ungünſtig, oder, um es unverhüllt zu ſagen, geſchmacklos. Bei anderer Anordnung würden ſich die Geſichtstheile maleriſcher verſchoben haben, während ſie nunmehr ſtarr erſcheinen. Zu dieſem Eindruck trägt auch noch die peinliche Ausführung ihr gutes Theil bei; das Haar erſcheint unnatürlich drahtartig, die Fleiſchfarbe unangenehm metallartig, beſonders häſslich iſt die Hand.

Ueberhaupt war unſer Meiſter damals als Porträtiſt viel in Anſpruch genommen. Das Bildniſs ſeines Vaters von 1497 habe ich ſchon erwähnt; in dasſelbe Jahr fallen zwei Porträts der Jungfrau Katharina Fürleger, die einem angeſehenen Nürnbergiſchen Geſchlechte entſtammte. Sie war damals eine gefeierte Schönheit; aus Dürers Gemälden allein würde man es allerdings nicht erſehen haben; für weibliche Schönheit hatte er eben nur geringes Verſtändniſs. Von dieſen beiden Bildniſſen, deren eines, bei Baron von Speck-Sternburg zu Lützſchena bei Leipzig, Fräulein Katharina mit aufgebundenem Haar, eine Blume in der Hand, das andere, im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt, mit reichwallendem Haar darſtellte, iſt übrigens nur das erſtere ein unbezweifeltes Original. Zwei Jahre ſpäter malte er das Porträt des Oswald Krell, heut in der Pinakothek zu München; es iſt in geiſtreich zeichneriſcher Weiſe durchgeführt und jedenfalls trotz der häſslichen, naturwidrigen Landſchaft und der geſchmacklos behandelten Tracht u. ſ. w. dem Kopfe eines unbekannten jungen Mannes von 1500, ebendaſelbſt, vorzuziehen, der doch gar zu unſchön ausgefallen iſt. Im Jahre 1503 malte er den kaiſerl. Geheimſekretär Sixtus Oelhafen, von deſſen Bildniſs die Derſchauiſche Sammlung in Nürnberg eine Copie beſaſs. Dagegen iſt ein männliches Porträt vom Jahre 1505 in der Galerie Borgheſe zu Rom, welches den Freund des Künſtlers, W. Pirkheimer, vorſtellt, nach Waagen ein treffliches Original.

Unter den religiöſen Gemälden aus der erſten Periode wäre zuvörderſt die betende Maria von 1497, in der Augsburger Galerie, zu nennen, wenn ſie ächt wäre. Copie iſt auch die Beweinung Chriſti in der Münchener Pinakothek, welche die Jahreszahl 1500 trägt. Aecht und noch dazu ein Meiſterwerk iſt dagegen der kleine Chriſtus am Kreuz von 1500, im Dresdener Muſeum; der tiefe Ausdruck und die Feinheit der Ausführung ſind auf's Höchſte zu bewundern und machen das Gemälde zu einem der koſtbarſten Schätze jener an Juwelen überreichen Galerie. Sehr geſchmacklos wieder präſentirt ſich die Madonna von 1503 im Belvedere zu Wien; die Köpfe der Jungfrau und des Kindes, das ſie ſtillt, ſind häſslich und verzwickt. In jene frühere Zeit verſetzt Waagen auch die Geburt Chriſti mit den Stiftern Stephan und Lucas Baumgärtner in der Münchener Pinakothek. Die Compoſition und die Figuren des Mittelbildes ſind häſslich, die Geſichter der Stifter dagegen charaktervoll. Aus dem Jahre 1504 ſtammt endlich die Anbetung der heiligen drei Könige in der Tribuna zu Florenz, ein Bild, das ebenfalls zu ſehr dem Schönheitsprincip widerſpricht.

Gehen wir nun zu den Kupferſtichen Dürers über. Mit Sicherheit läſst ſich nicht feſtſtellen, wann er zuerſt den Grabſtichel geführt. Das erſt datirte Blatt iſt von 1497, nämlich die ſogenannten vier Hexen; dasſelbe zeigt indeſs bereits eine ſolche Beherrſchung des Grabſtichels, daſs nothwendiger Weiſe andere Arbeiten vorausgegangen ſein müſſen. Als die unvollkommenſten erſcheinen die

ſchon erwähnten: die Bekehrung Pauli, der gewaltthätige Greis und der groſse Kurier; ihre Behandlung iſt noch ſehr ungeſchickt und ſchülerhaft. Da ſie zugleich weder ein Monogramm tragen noch ſonſt beglaubigt ſind, ſo hat die Phantaſie Raum genug, ſie Dürer zuzuerkennen oder abzuſprechen. Vielleicht fallen ſie, wie ſchon früher bemerkt, in die Zeit der Lehrjahre bei dem Vater. Feſteren Boden gewinnen wir mit den bei Rettberg von Nr. 3—20 aufgeführten Blättern, die wohl der Hauptſache nach zwiſchen die Jahre 1494—97 fallen. Zuerſt ſcheint die heilige Familie mit der Heuſchrecke entſtanden zu ſein, dann folgt der Liebeshandel, der ein von der älteren Kunſt oft behandeltes Thema darſtellt, nämlich wie ein Alter die Zuneigung einer jungen Frau durch die Macht des Geldes gewinnt — natürlich im Sinne der Zeit ganz realiſtiſch aufzufaſſen. Ueberhaupt liebte Dürer damals genreartige Gegenſtände, wie die Soldaten, der Spaziergang, der Koch mit ſeiner Frau, die drei Bauern u. ſ. f. beweiſen. Der Neugier des groſsen Haufens trug er zugleich Rechnung durch die Türkenfamilie und die Miſsgeburt eines Schweines — Blätter, die ſicher auf den Jahrmärkten guten Abgang fanden. Doch entſtand auch der ausdrucksvolle Stich, der verlorene Sohn bei den Schweinen nebſt anderen religiöſen Vorwürfen, ſogar ein antik-allegoriſcher, das Glück in Geſtalt einer häſslichen Frau, die auf einer Kugel ſteht. Mit groſser Raſchheit entwickelt ſich ſeine Beherrſchung des Grabſtichels; wie zart ſchon ſind die beiden Sebaſtiane und das Fräulein mit dem Landsknecht geſtochen! In den vier nackten Weibern von 1497 aber hat er bereits eine ſolche Feinheit erreicht, daſs er damals ſchon als der erſte Kupferſtecher ſeiner Zeit daſteht. Das Blatt hat übrigens dem Scharfſinn der Beurtheiler eine ſchwere Aufgabe geſtellt. Vier nackte Weiber, zu deren Füſsen menſchliche Gebeine liegen, in einem badeartigen Gemache; links lauert der Teufel! Gewöhnlich nimmt man an, es ſeien Hexen. Wohl möglich; deutlich als ſolche ſind ſie aber nicht charakteriſirt. Ein Ausleger nennt ſie Nachteulen; nach Dürer'ſchen Begriffen ſind ſie aber nichts weniger als häſslich. Wahrſcheinlich fühlte der Stecher das Bedürfniſs einmal nackte Frauen in verſchiedenen Stellungen abzubilden; zur Beruhigung der Zionswächter aber that er die Symbole des Todes und den Teufel dazu:

Das kleine Glück.
Nach dem Kupferſtich.

Willſt du zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen,
Male die Wolluſt — nur male den Teufel dazu.

Digitized by Google

So gewann das Ganze zugleich eine todtentanzartige, moraliſirende Tendenz, die allerdings zur Zeit der furchtbaren Luſtſeuche ſehr am Platze war. Unter den beſten Stichen aus jener Periode aber iſt namentlich das liebliche Idyll: die heilige Familie mit dem Affen in der Landſchaft, zu erwähnen, ferner die reizende heilige Familie von 1504; mit welcher Liebe iſt die Lokalität ausgeführt, wie prächtig die Figürchen! Ganz beſonders merkwürdig ſind die nackten Geſtalten des Adam und der Eva; wie viel Dürer ſelbſt davon hielt, erſieht man aus der vollen Namensinſchrift: Albertus Durer Noricus faciebat 1504. In der That ſteht das Blatt, obſchon die Geſtalten nicht ſchön ſind, in Feinheit des Stiches und der Ausführung faſt einzig da. Intereſſant ſind ferner zwei antik mythologiſche Themata: die Familie des Satyrs, von 1505, und Apollo und Diana, welches Blatt um dieſelbe Zeit entſtanden zu ſein ſcheint; es iſt nicht unmöglich, daſs Dürer, wie von Eye vermuthet, durch den Umgang mit dem gelehrten Wilibald Pirkheimer zu ſolchen Darſtellungen geführt wurde.

Tanzendes Bauernpaar. Nach dem Kupferſtich.

Für Formſchneider hat er in ſeiner früheſten Zeit kaum gezeichnet; erſt ſeit 1496 tauchen Holzſchnitte auf, und nach zwei Jahren bereits entfaltete er mit den vielbewunderten fünfzehn Blättern zur Offenbarung Johannis (das Titelblatt kam erſt in der dritten Auflage 1511 hinzu) eine groſsartige Wirkſamkeit im Holzſchnitte. Nie zuvor hatte derſelbe ähnliche Werke hervorgebracht; nun aber war eine neue groſsartige Zeit für ihn im Anbruche. Man darf ſich die Sache allerdings nicht ſo vorſtellen, als ob der Künſtler die Schnitte ſelber in Holz ausgeführt habe; er zeichnete auf den Stock und die Formſchneider fuhren die Linien nach. Bei der einfachen Zeichnung der damaligen Zeit aber war den Letztern ihre Aufgabe genau vorgeſchrieben, und ſo iſt es ſelbſtverſtändlich, daſs mit der Vervollkommnung des Zeichnens auch die des Holzſchnittes gleichen Schritt hielt. Die Wirkung der apokalyptiſchen Blätter auf die Zeitgenoſſen muſste groſs ſein. Daſs man freilich eine maſsvolle Schönheit, ein klares Ausſprechen des Gedankens in denſelben nicht gewahrt, das liegt nun einmal in Dürer's Entwicklungsgange und in dem Weſen des Vorbildes, welches er gehabt.

Aber ſehen wir davon ab und ziehen wir vielmehr zum Vergleich die früheren Leiſtungen der deutſchen Kunſt heran, ſo wird uns erſt Dürer's Bedeutung recht klar. Was will z. B. Schongauer's heiliger Antonius gegen die Wucht und die Schärfe des Ausdruckes, die ſich in dieſen Blättern kundgiebt? Darſtellungen, wie die vier Reiter, die vier Engel, St. Michael u. ſ. w. gehören unter die koſtbarſten Erzeugniſſe der deutſchen Kunſt; ſie zeigen deren ganze Kraft, aber freilich auch ihre Herbigkeit und Strenge. So war am Wendepunkt zweier Jahrhunderte das Weſen der heimiſchen Kunſt in deutlichſter Weiſe ausgeſprochen. Dürer's zweite groſse That im Gebiete des Holzſchnittes iſt dann das Marienleben, von welchem ein Blatt, Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, die Jahreszahl 1504 trägt, während zwei andere, welche den Schluſs der Geſchichte Maria's bilden, ihr Tod und ihre Krönung, erſt 1510 entſtanden, und das Titelblatt ſogar erſt 1511 zugefügt wurde. Die Maſſe der anderen Blätter iſt aber wohl ſicher ſchon um das Jahr 1504 zu datiren, ſie fällt jedenfalls noch vor Dürer's Reiſe nach Italien. Das Ganze bildet einen merkwürdigen Gegenſatz zur Apokalypſe: dort eine wildphantaſtiſche Richtung, hier eine einfache Herzens- und Familiengeſchichte. Der Künſtler behandelt ſie wie Vorfälle aus ſeiner eigenen Zeit, ohne jede Idealiſirung. So ſehr man auch zugeſtehen muſs, daſs dies keineswegs die höchſte Aufgabe der Kunſt iſt, ſo ſehr muſs man aber auf der andern Seite auch einräumen, daſs gerade dieſe Familienſcenen am erſten eine rein naive Auffaſſung vertrugen, wenn der Künſtler nur über Stärke und Innigkeit des Ausdruckes, über mannigfache Charakterzeichnung zu gebieten hatte. Und dies war bei Dürer der Fall. Er ſchildert uns das deutſche Familienleben, ſchildert uns die Typen des Volkes ſo treu und ergreifend, wie es kein anderer vermocht hat; ſeine ſcharfe Beobachtung der Natur lieferte ihm hierbei das Material. Das ſchönſte Blatt darunter iſt wohl die heilige Familie (B. 90). Wir ſehen hier vollſtändig das Bild einer Nürnberger Zimmermannsfamilie vor uns. Der Mann iſt beſchäftigt, einen Trog auszuhauen, die Frau ſpinnt und wiegt zugleich das Kind. Daſs wir hier eine religiöſe Darſtellung vor uns haben, belehrt uns nur der oben mit der Taube erſcheinende Gottvater und die bei der Familie ſich herumtummelnden Engel; von dieſen ſind namentlich die kleineren, die theils ſpielen, theils die Holzabfälle in einen Korb thun, herzig naive Figürchen. Wie prächtig iſt auch das Wochenbett der heiligen Anna, ferner die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten u. ſ. w.: treue Veranſchaulichungen des damaligen Lebens, um ſo liebenswürdiger, je naiver ſie auftreten.

Unter den Handzeichnungen jener Zeit iſt vor Allem die zwölf Blätter umfaſſende Paſſion Chriſti von 1504 (nur die Kreuzigung trägt die Jahreszahl 1505) in der Albertina hervorzuheben; ſie iſt auf grün grundirtem Papiere mit der Pinſelſpitze in ſchwarz und weiſser Farbe ausgeführt. Schon Sandrart hielt dieſe Zeichnungen für das Beſte unter den Paſſionsdarſtellungen unſeres Meiſters. —

So war Dürer im Jahre 1505, ein Mann von 34 Jahren, bereits der erſte damalige Künſtler Deutſchlands, als es ihn nicht mehr zu Hauſe duldete: er ergriff den Wanderſtab und zog nach dem gelobten Lande der Kunſt, nach Italien. Der Grund zu dieſer Reiſe iſt nicht ermittelt. Vasari freilich theilt mit, Marc Anton habe ihm die Paſſion Chriſti nachgeſtochen und ſogar ſein Monogramm darauf

Digitized by Google

gefetzt, fo dafs die Copieen als Dürer'fche Originale gekauft worden; Dürer fei nun auf die Nachricht davon in folchen Zorn gerathen, dafs er fich nach Venedig, dem damaligen Wohnorte des italienifchen Stechers, aufgemacht und Klage geführt habe, ohne jedoch mehr zu erreichen, als dafs Marc Anton nicht mehr die Bezeichnung Dürers auf feine Werke fetzen durft. Die eigentliche Urfache, welche unfern Helden nach Italien trieb, war jedoch ficherlich eine andere; er wollte vermuthlich wieder einmal Stätten einer höheren Kunftübung fehen, als er fie in Deutfchland finden konnte. Dazu mag denn immerhin der Wunfch mitgewirkt haben, dem Marc Anton das fernere Copiren zu legen. Gern hätte er feinen Bruder Hans, der dazumal 15 Jahre zählte, mitgenommen; aber die Weiber liefsen denfelben nicht fort, indem fie fürchteten, der Himmel falle auf ihn herunter — der jüngfte fcheint eben, wie gewöhnlich, das Mutterföhnchen gewefen zu fein. Das Reifegeld hatte Freund Pirckheimer beigefteuert, ein Pferd war auch zur Hand, und fo machte fich denn Dürer noch im Jahre 1505 auf die Wanderfchaft. Er fcheint über Wien und Laibach gegangen zu fein, wenn nämlich die Zeichnung der Stadt Wien, welche die Imhof'fchen Erben befafsen, wirklich von ihm herrührte, und wenn ein Manuscript des 16. Jahrhunderts wahr berichtet, dafs der Künftler auf einer Reife in Stein (bei Laibach) erkrankt, bei einem dortigen Maler freie Aufnahme gefunden und diefem aus Dankbarkeit fein Haus mit einem Gemälde geziert habe.

In Venedig, der blühenden Handelsftadt, fand er viele Landsleute; die deutfchen Kaufleute hatten dort fogar ein eigenes Kaufhaus und eine eigene Kirche, die dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Für diefelbe beftellten fie bald nach feiner Ankunft in Venedig bei ihm ein Altarbild für 110 fl. Ueber den weiteren Verlauf feines Aufenthaltes in der Lagunenftadt find wir durch neun Briefe unterrichtet, welche er an Pirkheimer fchrieb; fie gehen vom 6. Januar bis um den 13. October 1506. Schade, dafs die Antworten des Letzteren nicht mehr erhalten find, fie würden uns über manchen Punkt aufklären, über den wir fo nur unfichere Vermuthungen haben. Dürer behandelte den gelehrten Staatsmann, der im Nürnberger Rathe fafs, trotz aller Vertraulichkeit nicht ohne Refpect; er nennt ihn „Ihr" und titulirt ihn „den ehrbaren weifen Herrn Wilibald Pirkheimer, meinen wohlgeneigten Herrn." Der Ehrbare, Weife war übrigens wenig dem fechften Gebot zugethan, wie wir deutlich aus den Briefen erfehen, und aufserdem noch ein Kleinigkeitskrämer; er quälte den Armen, der fich doch auf dergleichen Dinge wenig verftand und deshalb den Betrügereien, die in Venedig in Hülle und Fülle vorkamen, leicht ausgefetzt war, mit den Einkäufen von Steinen, Ringen, Federn u. f. w. Kein Wunder, dafs Dürer darüber ungehalten ift: „wenn Ihr mich nur ungefchoren liefset mit den Ringen; gefallen fie Euch nicht, fo brecht ihnen den Kopf ab und werft fie in's Sch . . . haus, wie der Peter Weifsweber fpricht. Was meint Ihr, dafs mir an folchem Dreckwerk liege? Ich bin ein Gentiluomo zu Venedig worden." Die Briefe find überhaupt voll derben Humors; fogar das Italienifche radebrecht er darin. Jener Ausdruck „Gentiluomo" war nicht ohne befondere Urfache gebraucht. Dürer fühlte das Bedürfnifs, fich in dem üppigen Venedig in eine elegante Tracht zu werfen: er kauft fich einen franzöfifchen Mantel und einen wälfchen Rock und verfehlt auch nicht fich

Digitized by Google

deſſen gegen Pirkheimer zu rühmen. Sogar Tanzen wollte er noch lernen, zu einer Zeit, wo die Glieder nicht mehr gelenkig genug dazu zu ſein pflegen; nachdem er aber zweimal Unterricht genoſſen, nahm ihm der Tanzmeiſter einen Dukaten dafür ab; eine heilloſe Prellerei für die damaligen Geldverhältniſſe. Nun konnte ihn kein Menſch mehr zur Tanzſtunde bringen. Auch ſonſt blieb er von Geldverluſten nicht verſchont: ein wollenes Tuch, wofür er acht Dukaten gegeben hatte, ging bei einem groſsen Brande zu Grunde, und ein Schuldner entlief ihm mit der gleichen Summe.

Der Engel erſcheint dem Joachim. Aus dem Marienleben.

Sehr intereſſant ſind Dürer's naive Schilderungen des Treibens in Venedig, beſonders der Maler. Unter den Italienern fand er viele Freunde; „es ſind ſo viel artige Geſellen unter den Wälſchen, die ſich je länger je mehr zu mir geſellen; vernünftige Gelehrte, gute Lautenſchläger, Pfeifer, Kenner in der Malerei, Leute von edlem Gemüth und rechter Tugend, ſie erweiſen mir viel Ehre und Freundſchaft. Dagegen giebt es unter ihnen auch die untreueſten, verlogenſten, diebiſchſten Böſewichter auf Erden. Und wenns einer nicht wüſste, ſo dächte er, es wären die artigſten Leute auf Erden.“ Schaarenweis liefen die Leute zu ihm, ſo daſs er ſich manchmal verbergen muſste. Für das offene Sichhingeben an

Digitized by Google

die Gefühle in jener Zeit iſt folgende Stelle ſehr intereſſant: „die Geiger hier ſpielen ſo lieblich, daſs ſie ſelbſt drüber weinen“. Viel beſchäftigt ſich Dürer natürlich mit ſeinen Fachgenoſſen, theilt jedoch wenig Gutes von ihnen mit; ſeine Freunde warnten ihn, mit denſelben zu eſſen und zu trinken. Dreimal nöthigten ſie ihn vor den Rath, und er muſste vier Gulden in die Kaſſe der Malergilde zahlen. Giovanni Bellini allein machte eine rühmliche Ausnahme, er lobte Dürer's Arbeit, beſuchte ihn und wollte gegen gute Bezahlung etwas geliefert haben. „Und die Leute ſagen mir alle,“ ſchreibt Dürer, „was er für ein

Die Heimſuchung. Aus dem Marienleben.

rechtſchaffener Mann ſei, daſs ich ihm ebenſo günſtig bin. Er iſt ſehr alt und immer noch der Beſte im Malen.“ Die Andern aber ſchimpften auf ſeine Malweiſe und fanden ſie nicht antik genug, ein Vorwurf, der nicht unbegründet war: zu der Auffaſſung der Hellenen bilden Dürer's Kunſtwerke in der That einen Contraſt, und wenn auch allerdings die venezianiſche Schule am wenigſten unter den Italienern von der Formauffaſſung der Antike hatte, ſo doch immer mehr als der gute Nürnberger. Uebrigens lieſsen ſich die Künſtler trotzdem nicht entgehen, Dürer's „Ding“ in den Kirchen, und wo ſie es erwiſchen konnten, „abzumachen“, d. h. wohl nach ſeinen Kupferſtichen, Holzſchnitten u. ſ. w.

zu ſtudiren, Motive daraus für ſich zu verwenden u. dgl. Der erfindungsreiche Dürer muſste allerdings gerade darin den Venezianern ein gutes Beiſpiel geben, nicht minder ihnen ſeine ſcharfe Naturauffaſſung und ſein überaus feiner Pinſel imponiren. Als die oben erwähnte Tafel für die Kirche der Deutſchen nach fünf Monate langer Arbeit fertig war, glaubte Dürer die Maler alle zum Schweigen gebracht zu haben, welche geſagt hatten, im Stechen wäre er allerdings gut, mit Farben aber wiſſe er nicht umzugehen. Jetzt gebe Jeder zu, niemals ſchönere Farben geſehen zu haben. Dies iſt freilich eine Selbſttäuſchung des Künſtlers, der vielleicht conventionelle Schmeicheleien für baare Münze genommen hatte, denn in der Stadt, wo ein Coloriſt wie Bellini noch waltete, wo der groſse Tizian, ein Mann von 29 Jahren, ſchon thätig war u. ſ. w., konnte jedes wirklich gebildete Auge Dürers glitzerndes, buntes Farbenſpiel nicht anders als barbariſch finden. Daſs dabei noch Eigenſchaften genug übrig blieben, welche den Leuten bewundernswerth erſchienen, verſteht ſich von ſelbſt. Sogar der Doge und der Patriarch beſichtigten die Tafel. Uebrigens beklagt ſich Dürer über den Verluſt, den er durch die Annahme dieſer Beſtellung erlitten habe, er bekäme nicht mehr als fünf und achtzig Dukaten und könnte wohl in derſelben Zeit 200 Dukaten gewonnen haben. Das Gemälde ſtellt das ſogenannte Roſenkranzfeſt dar: Maria bekränzt den Kaiſer Maximilian, das Chriſtkind den Papſt, Engel die übrige verſammelte Gemeinde; zur Linken bemerkt man den Stifter jener Andacht, den heiligen Dominicus, im Hintergrunde rechts Dürer und Pirkheimer in kleinen Figuren. Der Einfluſs des Bellini iſt namentlich in dem lautenſpielenden Engel zu erkennen. Der groſse Kunſtfreund, Kaiſer Rudolf II, erwarb ſpäter das Bild und lieſs es, wie man erzählt, zur Verhütung etwaiger Beſchädigungen, ſorgfältig verpackt, durch vier Männer nach Prag tragen. Daſelbſt befindet es ſich noch im Stifte Strahow, aber in troſtloſem Zuſtande. Zu Venedig, und zwar innerhalb vier Tagen, entſtand auch der Chriſtus mit den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini zu Rom, von unerfreulichem Eindruck.

Nun kam aber die Frage der Rückkehr nach Hauſe immer näher. Der Rath von Venedig bot ihm einen Jahrgehalt von 200 Dukaten, wenn er bleiben wollte. Man ſieht, Dürer hatte guten Grund, in ſeinem letzten Briefe zu ſchreiben: »O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer«. Trotzdem konnte er ſich nicht entſchlieſsen, der Heimat ganz den Rücken zu wenden. Er hatte einmal die Abſicht gehabt, nach Rom zu gehen, gab dieſelbe aber wieder auf, ritt dagegen nach Bologna, wo ihn Jemand »heimliche Perſpektive« lehren wollte. Er hoffte in 8—10 Tagen damit fertig zu ſein. Von Bologna wandte er ſich nach Venedig zurück, wo er noch im Anfang des Jahres 1507 verweilte. Hier malte er das Bildniſs einer Frau mit einem Barett, wie das Imhof'ſche Inventar angiebt, dann aber kehrte er über Innsbruck nach der Vaterſtadt zurück.

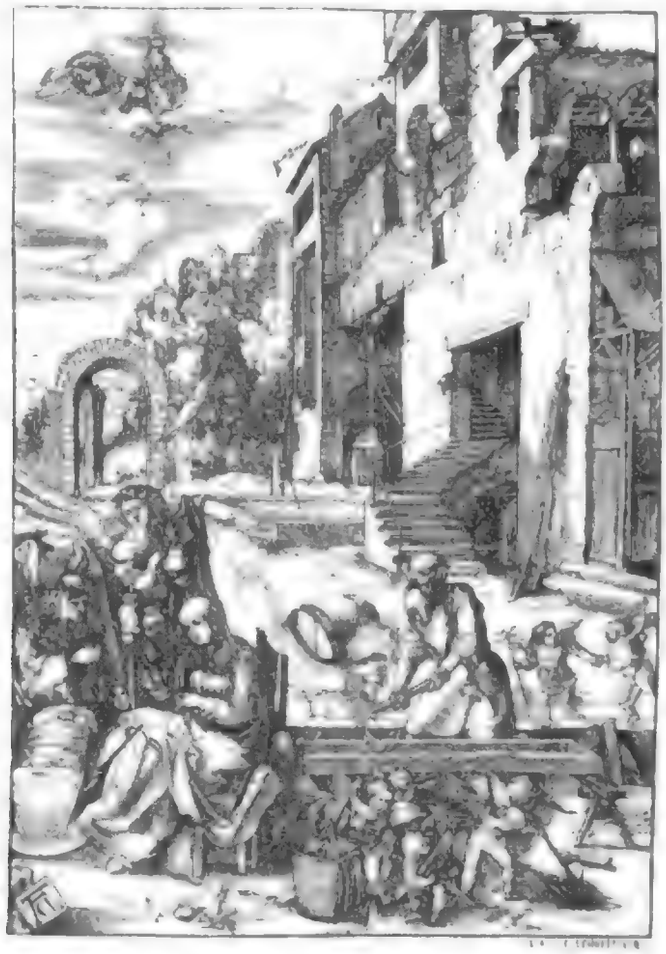
Ueber ſeine weiteren Schickſale bis zum Antritt der niederländiſchen Reiſe im Jahre 1520 iſt wenig zu ſagen. Mit dem Gelde, das er in Venedig gewonnen, bezahlte er ſeine Schulden, und ſeine Vermögensverhältniſſe nahmen von nun an eine ſehr günſtige Wendung, ſo daſs er im Jahre 1509 ein Haus in der Ziſſelgaſſe erwerben konnte, welches noch heutigen Tages als »Dürerhaus« gezeigt wird.

Er erkaufte es auf eigene Hand, ohne Theilnahme ſeiner Frau. In demſelben Jahre wurde er auch zum »Genannten« des gröſsern Rathes erwählt; Zeugniſſe dieſer ſeiner amtlichen Thätigkeit befinden ſich noch im Nürnberger Archive. Im Jahre 1514, den 17. Mai, ſtarb ſeine Mutter, nachdem ſie ein Jahr lang krank geweſen war. Wie ihn dieſer Todesfall erſchüttert, erſieht man aus ſeinen Aufzeichnungen darüber, die zugleich ſein herrliches Gemüth ſo recht erkennen laſſen. »Ihr häufigſter Brauch war«, ſo ſchildert er ſie, »in die Kirche zu gehen, und ſie tadelte mich immer fleiſsig, wenn ich nicht gut handelte, und immer hatte ſie für mich und meine Brüder groſse Beſorgniſs vor Sünde. Und ich mochte aus- oder eingehen, ſo war ſtets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Chriſti! Sie gab uns beſtändig mit hohem Eifer heilige Ermahnungen und hatte fortwährend groſse Sorge um unſer Seelenheil. Ihre guten Werke und die Barmherzigkeit, die ſie jedermann erzeigt hat, kann ich nicht genug anpreiſen, wie auch ihren guten Leumund. Dieſe meine fromme Mutter hatte achtzehn Kinder getragen und erzogen, hat oft die Peſtilenz gehabt und viele andere ſchwere, bemerkliche Krankheiten, hat groſse Armuth erduldet, Verſpottung, höhniſche Worte, Schrecken und groſse Widerwärtigkeiten. Dennoch iſt ſie nie rachſüchtig geweſen«. Nun folgt die Schilderung ihres Todes, worauf er fortfährt: »Darüber habe ich ſolchen Schmerz empfunden, daſs ich's nicht ausſprechen kann. Gott ſei ihr gnädig! Ihre gröſste Freude iſt es ſtets geweſen, von Gott zu reden und gerne ſah ſie die Ehre Gottes. Sie war im 63. Jahre, da ſie ſtarb, und ich habe ſie ehrbar nach meinem Vermögen begraben laſſen. Gott, der Herr, verleihe mir, daſs ich auch ein ſelig Ende nehme und daſs Gott mit ſeinen himmliſchen Heerſchaaren, mein Vater und meine Mutter, Verwandte und Freunde zu meinem Ende kommen möchten; und daſs uns der allmächtige Gott das ewige Leben gebe! Amen«.

Im September 1515 fand er endlich in ſeinem Vaterlande eine ähnliche Auszeichnung, wenn auch in beſchränkterer Weiſe, als ſie ihm der Rath von Venedig ſchon vor neun Jahren angeboten. Maximilian I. verordnete, daſs die Stadt Nürnberg Albrecht jährlich hundert Gulden auf kaiſerliche Rechnung zahlen ſolle. Nach des Kaiſers Tode verweigerte der Rath die ferneren Zahlungen, bis Dürer von deſſen Nachfolger unter dem 4. November 1520 eine Ordonnanz erwirkte, die ihm dieſe Rente auch fürder zuſicherte. Sie verblieb ihm in der That bis zu ſeinem Tode. 1518 zog er auf den Reichstag zu Augsburg. Im November deſſelben Jahres kaufte er den Antheil, den ſein Bruder Andreas am väterlichen Hauſe hatte, dieſem ab. Zwei Jahre ſpäter, den 12. Juli 1520 machte er ſich dann auf die Reiſe nach den Niederlanden, die einen neuen Abſchnitt in ſeinem Leben und Wirken bilden ſollte.

Die italieniſche Kunſt hatte Dürer weniger berührt, als man es vorausſetzen durfte; im Ganzen iſt er bis an ſein Lebensende der Alte, und die unleugbaren venezianiſchen Einflüſſe ſind mehr oder weniger äuſserlich geblieben. Doch bewegt ſich im Allgemeinen von jetzt an ſeine Kunſt in etwas gröſseren Formen, namentlich in der Zeichnung, obwohl das wunderliche Faltengeknitter ſich nicht verlor. Die Farbe blieb glasartig, wenn auch ſonſt Fortſchritte erkennbar ſind. Sehr

bemerkenswerth ist übrigens, dass die auf die venezianische Reise folgenden Jahre sich durch den verhältnismässigen Reichthum eigentlicher Gemälde hervorthun, und dass das erste von ihm ausgeführte Bild die fast lebensgrossen, nackten Gestalten des Adam und der Eva zeigt, wozu er die Studien bereits in Venedig gemacht hatte. Die Exemplare in Madrid und Florenz streiten um den Vorzug. Die Gestalten sind treu nach dem Modell gemacht, zeigen jedoch nicht gerade eine unschöne Bildung, namentlich ist der Kopf der Eva für Dürer nicht ohne Feinheit. Im gleichen Jahre, 1507, bestellte der Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, wahrschein-



Die Eltern Christi. Aus dem Marienleben.

lich durch den bezüglichen Holzschnitt dazu angeregt, das Oelbild: »Marter der Zehntausend«. Dürer entwarf dafür eine Zeichnung (in der Albertina), die zu seinen geistreichsten gehört, während das ausgeführte Gemälde zu den widerstrebendsten zu rechnen ist. Die Composition ist zerstreut, die Darstellung der Henkerscenen zu nackt naturalistisch, ohne jede grössere Auffassung, die doch allein derartigen Vorgängen ein wirklich künstlerisches Leben verleiht. In der Farbe ist der venezianische Nachklang deutlich erkennbar. Dürer hat sich selbst nebst seinem Freunde Pirkheimer auf dem Bilde dargestellt, ein Fähnchen in den Händen, das die Inschrift enthält: »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus«. Der Kurfürst zahlte ihm 280 rheinische Gulden dafür und hing es in der Allerheiligen-

Kirche zu Wittenberg auf; aber ſchon ſein Nachfolger, Johann Friedrich der Groſsmüthige, ſcheint es während ſeiner Gefangenſchaft zu Brüſſel dem Kanzler Perrenot geſchenkt zu haben, von deſſen Erben es in Kaiſer Rudolf's II. Beſitz überging. Jetzt befindet es ſich, freilich in keinem guten Zuſtande, im kaiſerlichen Belvedere in Wien. Noch während der Künſtler an dieſem Werke beſchäftigt war, erhielt er einen neuen umfaſſenden Auftrag von dem reichen Tuchhändler Jakob Heller in Frankfurt a. M., der einen Altar mit Flügeln um den Preis von 130 rheiniſchen Gulden zu haben wünſchte. Leider blieben ihm aller-

Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferſtich.

lei Unannehmlichkeiten bei der Ausführung dieſer zweiten Arbeit nicht erſpart. Mit der gröſsten Gewiſſenhaftigkeit hatte er ſie begonnen, bald aber bemerkte er, daſs er das Bild um den bedungenen Preis nicht liefern könne, und ſchlug daher Heller die Erhöhung der Summe auf 200 Gulden vor. Da zugleich die Beendigung der Tafel ſich in die Länge zog, entſpann ſich ein gereizter Briefwechſel; doch ging der Beſteller ſchlieſslich auf die 200 Gulden ein, die Dürer immer noch für eine ſehr mäſsige Bezahlung erklärte, da er das Bild für 100 Gulden mehr an einen Andern hätte verkaufen können. Ende Auguſt 1509 wanderte endlich der fertige Altar nach Frankfurt; das Mittelbild hatte der Künſtler auf eigene Koſten mit einem Rahmen verſehen; zugleich lieſs er es dem Em-

Digitized by Google

pfänger gegenüber an verſchiedenen Verhaltungsmaſsregeln nicht fehlen. Heller war denn auch ſo befriedigt, daſs er der Frau Dürer's einen Schmuck und dem Bruder deſſelben ein Trinkgeld von zwei Gulden ſchenkte. Er ſtiftete das Werk in die Dominikanerkirche zu Frankfurt, wo er ſeine Ruheſtätte ſich ausgeſucht hatte und ſpäter auch fand. Hier wurde es eine Hauptberühmtheit Frankfurts, und die Mönche verdienten hübſche Summen durch die Trinkgelder, die kunſtſinnige Fremde ihnen für das »Aufſperren« zahlten. Namentlich ſoll die Fuſsſohle eines knieenden Apoſtels ſo angeſtaunt worden ſein, daſs ſich Liebhaber dafür fanden, die um theures Geld dieſelbe herausſchneiden wollten. Kaiſer Rudolf II. lieſs die für jene Zeit aufserordentliche Summe von 10,000 Gulden bieten, die Frankfurter gaben es jedoch nicht her, bis im Jahre 1613 der andere groſse Kunſtfreund jener Zeit, der Kurfürſt Maximilian I. von Baiern, das Mittelbild zu erwerben ſo glücklich war. Zum Unglück ging dieſes Kleinod im Brande der Münchener Reſidenz von 1674 zu Grunde — ein ganz unerſetzlicher Verluſt, da Dürer auf keines ſeiner anderen Gemälde eine ſolche Sorgfalt verwandt hatte, wie die Menge der vortrefflichſten Studien dafür beweiſt. Auch die maleriſche Ausführung muſs, aus den Briefen an Heller zu ſchlieſsen, von der gröſsten Gediegenheit geweſen ſein. Unſer Meiſter hatte aber auch einen gerechten Stolz über das Bild empfunden; er liebte es, wie ein zärtlicher Vater. Es ſtellte die Himmelfahrt Mariä dar; unten waren die Apoſtel um das leere Grab verſammelt, während in der oberen Hälfte die Himmelskönigin von Gottvater und Chriſtus gekrönt wurde. Im Hintergrunde hatte ſich Dürer wieder ſelbſt angebracht, eine Tafel in den Händen, worauf »Albertus Dürer Alemanus faciebat poſt Virginis partum 1509« zu leſen war. Es iſt immerhin noch ein Glück, daſs wenigſtens eine Copie von Juvenel erhalten iſt. Die Flügelbilder zeigen auf der Innenſeite die Martyrien der Heiligen Jacobus und Katharina, mit den Bildniſſen Heller's und ſeiner Frau Katharina darunter, auf der Aufsenſeite grau in grau gemalte ſtehende Heilige. Sie wurden in Dürer's Atelier gemalt; der Bruder Hans mag wohl einen Hauptantheil daran haben; nur die Stifterbildniſſe rühren von dem groſsen Meiſter ſelbſt her. Die Copie des Mittelbildes und die rechten Flügel hat man jetzt vereinigt und in der ſtädtiſchen Gemäldegalerie zu Frankfurt aufgeſtellt.

Während dieſer Hauptarbeiten entſtanden noch einige kleinere Bilder, ſo im Jahre 1507 das treffliche Porträt eines Jünglings im Belvedere zu Wien, vielleicht auch das Marienbild, welches Dürer 1508 an Graf Johann Thurzo, Biſchof von Breslau, um 72 Gulden verkaufte. Uebrigens hatten die Verdrieſslichkeiten mit Heller dem Künſtler das Malen verleidet; bei ſeiner Gewiſſenhaftigkeit in der Ausführung fand er an Gemälden zu wenig Vortheil für ſeine Kaſſe, weshalb er auch auf das Anerbieten eines gewiſſen Georg Taufs nicht einging, der für 400 Gulden ein Marienbild in einer Landſchaft mit dem Fleifs und in der Gröſse der Heller'ſchen Tafel gemalt haben wollte. Gewöhnlicher Gemälde, ſchrieb Dürer an Heller, wolle er in einem Jahr einen Haufen machen, daſs Niemand es glauben würde, ein Mann könne ſo viel fertig bringen. Aber das fleiſsige »Kleibeln« gehe nicht von Statten, drum wolle er ſeines Stechens warten; hätte er es bisher gethan, ſo wäre er um 1000 Gulden reicher. Erſt vom Jahre

Digitized by Google

1511 datirt wieder ein bedeutenderes maleriſches Werk, die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit, die unter den erhaltenen Bildern neben den »Vier Apoſteln« als ſein Hauptwerk in der Malerei zu betrachten iſt. Der reiche Rothgieſser Matthäus Landauer beſtellte es für die Dreifaltigkeitskapelle des von ihm und Erasmus Schiltkrot geſtifteten Zwölfbrüderhauſes zu Nürnberg. Um 1601 ſchenkte es der Magiſtrat dem Kaiſer Rudolf II. in Prag, von da kam es in's Wiener Belvedere. Oben hält Gottvater in einer Engelsglorie den gekreuzigten Chriſtus, während über ihnen die Taube des heiligen Geiſtes ſchwebt. Unter der Gruppe ſehen wir rechts Maria mit den weiblichen Heiligen und Seligen, links Johannes den Täufer mit den männlichen. Zu unterſt dehnt ſich eine weite Landſchaft aus, in welcher Dürer in kleiner Figur ſichtbar wird, ſein Inſchriftentäfelchen in der Hand: »Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511«. Die Tafel prangt noch in völliger Farbenfriſche und Buntheit, die Ausführung iſt von echt Dürer'ſcher Meiſterſchaft, geiſtreich zeichnend, aber doch höchſt eingehend, die Compoſition klar, wenn natürlich auch durch die eckigen Bewegungen und Falten etwas hart, die Geſichter der Heiligen trefflich individualiſirt und namentlich die der Männer theilweiſe von einer gewiſſen Groſsartigkeit, während man bei den Frauen eine gröſsere Grazie und Schönheit vermiſst. Um jene Zeit oder doch in den folgenden Jahren mögen auch die Bildniſſe der Kaiſer Karls des Groſsen und Sigismunds entſtanden ſein, die ſich in überaus ſchlechtem Zuſtande noch in Nürnberg befinden. Beſſer erhalten iſt die Maria mit dem Kinde von 1512 im Wiener Belvedere, eine gewöhnliche Bürgersfrau, die ſich ihrem Buben gegenüber als freudige Mutter fühlt; in der Behandlung gehört dies Werk zu den ſorgfältigſten Bildern des Meiſters. Zwei Jahre ſpäter fällt ſein Verkehr mit Raphael. 1514 ſandte er jenem ſein Selbſtporträt in Leimfarben nebſt verſchiedenen Kupferſtichen und Holzſchnitten. Der groſse Urbinate verſäumte nicht, ihm im folgenden Jahre Gegengeſchenke an Zeichnungen zu machen. Dem Jahre 1516 entſtammt das überaus geiſtreiche Porträt Wolgemut's, von dem wir ſchon geredet; hier befand ſich Dürer ganz in ſeinem Fahrwaſſer: in dem alten runzlichen Geſichte konnte er die Meiſterſchaft ſeiner Zeichnung ſo recht zur Geltung bringen. Zu gleicher Zeit etwa vollendete er auch die kräftigen, charaktervollen Köpfe der Apoſtel Philippus und Jacobus in Leimfarben, in den Uffizien zu Florenz. Von 1518 datirt die häſsliche Lucretia in der Pinakothek zu München, — wie konnte Dürer nur auch eine nackte weibliche Figur, noch dazu aus dem antiken Kreiſe irgend wie befriedigend wiedergeben? Sehr bedenklich iſt gleichfalls die Beweinung Chriſti, in der Morizkapelle zu Nürnberg. Um 1516 und 17 wird endlich auch die Bemalung des Nürnberger Rathhausſaales mit dem «Triumphwagen« Kaiſer Maximilians I. fallen; ob Dürer freilich die Ausführung eigenhändig beſorgte, läſst ſich nicht wohl entſcheiden, da das Fresco im Jahre 1620 übermalt wurde, jedenfalls aber rührt die Compoſition von ihm her. Den Kaiſer ſelbſt malte er 1519, nachdem er ihn ſchon 1518 auf dem Reichstage zu Augsburg ſkizzirt; die Zeichnung befindet ſich in der Albertina, das Oelbild im Belvedere zu Wien.

Da der Künſtler, wie wir ſahen, in den erſten Jahren nach ſeinem Aufenthalt in Venedig gar viel in Oel malte, iſt es zu bewundern, daſs er daneben noch ſo

Above and to the left of the Mound is a group of Indians, the men naked, the women clothed in skirts of deerskin. Some of the men are armed with bows and arrows, and one has a spear.

PLATE XXIII.—Drawing by John White, in the British Museum, showing a village of Indians in Virginia. Reproduced by permission of the Trustees of the British Museum.

Bill rather short, strong, and much compressed; upper mandible with the ridge broad at the base, and the sides sloping; the tip bent over the lower mandible, and notched; lower mandible with the angle long and narrow, and the tip bent upwards. Nostrils basal, lateral, oval, and concealed by the feathers of the forehead. Wings short, concave, and rounded; the first quill-feather short, the second and third nearly equal and longest. Tail short, and rounded. Legs short, and strong; tarsus scutellated; toes three before and one behind, the middle toe connected to the outer one by a membrane as far as the first joint, the outer toe longer than the inner one, the hind toe short, and elevated. Claws short, and curved.

Fig. 1. Head of Bee-eater.

The Bee-eaters are birds of rapid flight, and are found in the warmer parts of the Old World. They live in pairs, and build in holes in the ground, which they excavate with their bills. They feed on insects, which they catch on the wing, and also on bees, which they first kill by striking them against a branch, and then remove the sting by rubbing the insect's body.

haupt bei den Altdeutſchen bis zur Carricatur und Unverſtändlichkeit entſtellt werden, und nur hier und da eine anziehende, märchenhafte Phantaſtik uns einigermafsen entſchädigt. Weit erfreulicher iſt der heilige Euſtachius, der vor dem Hirſche betet, eine ſchwere, ſteife, ächte Rittergeſtalt, zugleich ein Wunder kupferſtecheriſcher Ausführung. Um jene Zeit etwa verſuchte der Künſtler ein leichteres Mittel der Technik: er ritzte mit dem Inſtrument oberflächlich in das Kupfer (Arbeiten mit der kalten Nadel genannt). Die heilige Veronica von 1510 ſcheint der erſte Verſuch der Art zu ſein; die heilige Familie, der heilige Hieronymus und der Schmerzensmann, letztere beide von 1512, folgten. Dieſes Verfahren geſtattet natürlich nur eine geringe Anzahl erträglicher und ſchöner Abdrücke, dafür aber beſitzen dieſe eine leichte, maleriſche Wirkung. Dürer war übrigens von dieſer Technik nicht befriedigt und gab ſie wieder auf. Dafür aber entſtanden nun in jenen hinſichtlich ſeiner kupferſtecheriſchen Thätigkeit ſo fruchtbaren Jahren die herrlichen Blätter: das Schweifstuch von zwei Engeln gehalten (1513); der Ritter mit Tod und Teufel (desgl.), eine der berühmteſten Darſtellungen Dürers von prachtvoller Wirkung durch den Gegenſatz des ernſten, unentwegten Ritters und der ihn bedräuenden Schreckniſse; ferner der heilige Hieronymus im Studirzimmer (1514): wie ſchreibt der gelehrte Herr ſo eifrig, während die Sonne durch die Butzenſcheiben das Gemach erhellt, und wie gemüthlich faullenzen darin der Löwe (nicht viel mehr als ein vergröſserter Kater) und der Spitz; ſchade dafs Dürers beliebter Affenpinſcher fehlt, den er nach dem Muſter eines Löwen zu ſcheeren pflegte. Demſelben Jahre gehören die Melancholie an, ein froſtig allegoriſches Blatt, zu dem das Thema wohl Pirkheimer oder ein anderer gelehrter Freund angegeben — ein wahres Kreuz für die Ausleger —, ſowie die holdſelige Madonna auf dem Halbmond, die charaktervollen Geſtalten der Apoſtel Paulus und Thomas, der Sackpfeifer und das tanzende Bauernpaar: köſtlich lehnt ſich hier der Bauernkerl an den Baumſtamm und glaubt Wunder, welche Töne er dem Inſtrument entlockt, und köſtlich auch ſtampfen und fahren die Beiden aus mit den Beinen, dafs man die Erde dröhnen zu hören glaubt. Ein reiches Jahr das von 1514, wie es die Kupferſtichgeſchichte kaum wieder geſehen hat!

Dürer ſcheint damals das Bedürfniſs des Ausruhens nach ſo glorreichen Thaten gefühlt zu haben: wenigſtens griff er nochmals zu einer leichtern Technik und ätzte auf Stahl- oder Eiſenplatten, wie er es von den Harniſchmachern lernen konnte, die ſich ſchon geraume Zeit vorher jenes Mittels zur Verzierung ihrer Erzeugniſſe bedienten. Blätter dieſer Art ſind: Chriſtus am Oelberg; der Schmerzensmann, beide von 1515; das Schweifstuch Chriſti von einem Engel gehalten; die Entführung, beide von 1516; das undatirte Studienblatt mit fünf Figuren; die Kanone in der Landſchaft von 1518. Das letztere ragt namentlich durch die groſsartige, keineswegs gekünſtelte Landſchaft, die kräftig von der Sonne beſchienen wird, hervor. Aber auch dieſe Technik gab er wieder auf. Trotzdem wurden ſeine Verſuche, wenn ſie vielleicht auch nicht die erſten wirklich radirten Blätter waren, doch überaus folgenreich: die Radirung griff mehr und mehr um ſich, um im 17. Jahrhundert mit der Trockennadel verbunden in den Arbeiten der Niederländer ihren Gipfel zu erreichen. Uebrigens fallen in

die gleiche Zeit auch methodiſche Grabſtichelarbeiten, ſo der Chriſtus am Kreuz, welchen Dürer in Gold für den Degenknopf Kaiſer Max' ausführte, ferner das liebliche Blatt von 1518, Madonna von zwei Engeln gekrönt. Eigenthümlich aufgefaſst iſt der heilige Antonius von 1519, wie er, tief in die Kapuze gehüllt, eifrig leſend in der Landſchaft ſitzt, in deren Hintergrunde ſich eine Stadt mit hochragender Burg erhebt. Demſelben Jahre gehören auch die koſtbaren Blätter, der »kleine Cardinal«, nämlich das Bruſtbild des Cardinals Albrecht von Brandenburg, und die Marktbauern an; im folgenden entſtanden zwei Madonnen.

Nicht minder wie auf dem Gebiete des Kupferſtiches entwickelte Dürer in dieſer Periode eine groſse Thätigkeit auf dem des Holzſchnittes. Es iſt geradezu erſtaunlich, wie er in derſelben Zeit, wo ſeine Kupferſtichpaſſion entſtand, die gleichen Vorwürfe noch zweimal mit immer friſchen und ergreifenden Motiven darſtellen konnte. Von 1509–11 entſtand die »kleine« Paſſion in ſieben und dreiſsig, 1516 die »groſse« in zwölf Blättern. Was ich von den betreffenden Kupferſtichen geſagt, gilt auch von den Holzſchnitten. Berühmt ſind namentlich die beiden Titelblätter, beſonders das der groſsen Paſſion, wo ein Kriegsknecht ſpottend dem Heiland ein Rohrſtäbchen vorhält und letzterer in bitterem Schmerze und die Hände ringend den Beſchauer anblickt. Hier waltet zugleich eine gewiſſe Einfachheit und Gröſse, die Dürer nur ſelten erreicht hat. Eines groſsen Rufes erfreut ſich auch unter derſelben Folge die Kreuztragung, da Raphael verſchiedene Motive für ſein berühmtes Bild »Lo Spasimo di Sicilia« daraus entlehnte. Die Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt jener Periode ſind übrigens zu zahlreich, um ſie einzeln würdigen zu können, wir führen nur noch auf: das groſse geſchnittene Blatt, der ſich geiſselnde Heilige, von 1510; die bedeutende Dreifaltigkeit, von 1511; den originellen heiligen Hieronymus in der Felſenhöhle, von 1512; die überköſtliche Madonna mit den Engeln, von 1518. Näher jedoch müſſen wir eingehen auf die umfaſſenden Arbeiten, die Dürer auf Beſtellung des Kaiſers Max für den Schnitt zeichnete. Im Jahre 1515 entſtand der groſse Triumphbogen des Kaiſers, wozu der gelehrte und poetiſche Stabius die Angaben geliefert. Als Ganzes erſcheint das Werk plump und kleinlich, wie denn Dürer ſelbſtverſtändlich groſsen monumentalen Aufgaben nicht gewachſen war; betrachtet man aber die Einzelheiten, ſo ſehen wir mit wachſendem Erſtaunen den Reichthum, welchen ſeine Phantaſie über den unerquicklichen Gegenſtand ausgegoſſen. Der ausgezeichnete Formſchneider Hieronymus Reſch ſchnitt die Platten. Um jene Zeit dürften auch die »öſterreichiſchen Heiligen« entſtanden ſein; ebenſo die vier und zwanzig Blätter zum »kleinen Triumphwagen« des Kaiſers, die Thauſing unſerem Künſtler beimiſst. Im Jahre 1517 beſtellte der »letzte Ritter«, der mit Vorliebe für ſeine eigene Verherrlichung ſorgte, den »groſsen Triumphwagen«, zu dem Pirkheimer die Angaben machte. Anfangs 1518 wanderte die Zeichnung, von der wir ſchon gehandelt, nach Wien (jetzt in der Albertina); die Herausgabe im Holzſchnitt aber erlebte der Kaiſer nicht mehr, die kalte und liebedieneriſche Allegorie erſchien erſt nach ſeinem Tode. Im Sterbejahr deſſelben (1519) lieſs der Künſtler ſein Portrait zweimal in Holzſchnitt ausgehen — kräftige Blätter.

Für Maximilian entſtand 1515 auch Dürers Hauptwerk im ornamentalen

Zeichnen: die farbigen Randverzierungen zum Gebetbuche des Kaiſers, wozu er ſelbſt dreiundvierzig, Lucas Cranach am Schluſſe acht Nummern lieferte, welche letztere übrigens, obwohl in Dürers Stile, deſſen Blätter nicht erreichen. Dieſe gehören allerdings zu ſeinen koſtbarſten und characteriſtiſchſten Werken. Eine ſtilgerechte Umrahmung darf man bei ihm freilich nicht ſuchen, es ſind eben mit der Feder entworfene geiſtreiche Capriccio's und Schreiberzüge, aber mit welchem Humor und welcher Sicherheit vorgetragen! Auf dem Reichstage zu Augsburg zeichnete er den Kaiſer ſelbſt: »hoch oben awff der pfaltz in ſeinen kleinen ſtüble, do man zalt 1518 am mandach noch johannis tawffer«. Damals füllte ſich auch ſein Skizzenbuch mit einer Menge von Portraits vornehmer und angeſehener Herren, die den Reichstag beſuchten; ſie ſind als Viſirungen für Medaillen im Profil nach links gewandt, gedacht, und befinden ſich jetzt theils in Berlin, theils in Bamberg und Weimar — leider in mannigfach zerſtörtem Zuſtande. Die Menge der anderen Zeichnungen und Naturſtudien iſt ſo groſs, daſs wir ſie zu unſerm Leidweſen hier einfach übergehen müſſen.

Am 12. Juli 1520 trat Dürer ſeine Reiſe in die Niederlande an. Die Veranlaſſung zu dieſer neuen Fahrt hat er uns nicht mitgetheilt, doch wird ihn ohne Zweifel der Ruhm der flandriſchen Kunſtblüte und dann die Hoffnung, ſeine Erzeugniſſe dort gut zu verkaufen und dieſelben in weiteren Kreiſen bekannt zu machen, fortgezogen haben. Aufserdem mochte er noch mit dem jungen Kaiſer Karl V. wegen der von den Nürnbergern verweigerten Weiterbezahlung ſeines Gehaltes zuſammentreffen wünſchen. Eine groſse Anzahl ſeiner Blätter nebſt ſolchen von Hans Baldung und Hans Scheufelein nahm er mit, daneben auch ſeine Frau und die Magd Suſanna, die nach Weibergebrauch eine Menge Gepäckes mit ſich ſchleppten. Sie fuhren über Forchheim nach Bamberg, wo ihnen der Biſchof einen Zollbrief ſchenkte, der ſie auf ihrer weiteren Reiſe den Main und Rhein hinunter bis Köln von den meiſten der faſt unglaublich häufigen Zollſchranken befreite. Am 2. Auguſt langte die Reiſegeſellſchaft in der groſsen Kunſtmetropole Antwerpen an, wo ſie bei Jobſt Plankfeld Herberge nahm. Groſse Ehren warteten hier Dürer's: am 5. Auguſt luden ihn die Maler auf ihre Zunftſtube, und als er zu Tiſch geleitet wurde, ſtand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen groſsen Herren. Er beſuchte den berühmten Quintin Maſſys und trat namentlich in Beziehungen zu Joachim Patenier, ferner zu dem ausgezeichneten Bildhauer der Statthalterin Margaretha, Konrad Meyt. Viel Merkwürdiges und bei ihm Unerhörtes hatte er anzuſtaunen, ſo die Häuſer des Bürgermeiſters und der Fugger, die Kathedrale, den Triumphbogen, der für Karl's V. Einzug errichtet wurde, die groſse Proceſſion u. ſ. w. Am 26. Auguſt fuhr er uber Mecheln nach Brüſſel, wo der berühmte Humaniſt Erasmus von Rotterdam ſeine Bittſchrift an den Kaiſer aufſetzte. Auch hier gerieth er über Allerlei, namentlich über die Merkwürdigkeiten, die man aus Amerika für den Kaiſer gebracht hatte, ferner über einen koloſſalen Fiſchknochen in Verwunderung. Zugleich konnte er ſich hier an Bildern von R. van der Weyden und Hugo van

der Goes weiden. Frau Margareth, die Statthalterin bewies ſich gnädig gegen ihn. Hier machte er auch die Bekanntſchaft Bernaert van Orley's, der ihn in Geſellſchaft anderer angeſehener Herren traktirte. Am 3. September kehrte er dann wieder

Die heil. drei Könige, das Chriſtuskind beſchenkend. Aus der kleinen Holzſchnittpaſſion.

nach Antwerpen zurück, wo er dem Einzuge Karl's V. bewohnte. Der Statthalterin ſchenkte er einen ganzen Druck von ſeinen Werken und zeichnete zwei Darſtellungen für ſie, auf daſs ſie günſtig für ihn bei ihrem Neffen rede. Nicht unintereſſant iſt es, daſs er damals auch mit einem Schüler Raphaels zuſammentraf, mit Tomaſo Vincidore von Bologna, der ihn und den er porträtirte.

Digitized by Google

Er benutzte die Gelegenheit durch denſelben ein vollſtändiges Exemplar ſeines »Oeuvre« nach Rom zu ſchicken, um dafür wieder von dort die Stiche nach dem Urbinaten zugeſandt zu erhalten. Anfangs October ging er ohne ſeine Begleiterinnen nach Aachen, um bei Gelegenheit der Krönung Karl's V. (23. October) ſeine Angelegenheit zu betreiben. Doch auch hier kam er noch nicht zum Ziele, weshalb er ſich nach Köln begab, wo gleichfalls groſse Feſtlichkeiten zu Gunſten des jungen Monarchen ſtattfanden. Hier endlich wurde dem Vielgequälten »nach groſser Mühe und Arbeit« die Erhörung zu Theil: am 4. November 1520 befahl der Kaiſer den Nürnbergern die Zahlung der rückſtändigen Summen und die Weiterentrichtung der 100 Gulden jährlich. Dürer ermangelte nicht ſich um zwei Weiſspfennige die Tafel Meiſter Stephan's aufſperren zu laſſen; es iſt dies das merkwürdige Altarbild, das jetzt unter Stephan Loethener's oder Lochner's Namen im Kölner Dome hängt. Am 14. November ging es zu Schiffe bis Bommel, von da auf einem Bauernklepper bis Herzogenbuſch; am 22. November traf er mit ſeiner Frau wieder in Antwerpen zuſammen. Schon den 7. December wurde jedoch ein neuer Ausflug unternommen, nach Zeeland nämlich, um einen durch die Waſſerfluth an's Land geworfenen rieſigen Wallfiſch zu ſehen; aber umſonſt: derſelbe war wieder fortgeſpült worden. Am 14. December war er von Neuem in Antwerpen. Hier verbrachte er nun die Winterzeit in mannigfacher Geſellſchaft und allerlei Ehren; ſo luden ihn nebſt Frau Agnes am Faſtenſonntag früh, den 10. Februar 1521, die Goldſchmiede zu Tiſch, und auf die Nacht wohnte er dem Eſſen und der Maskerade bei dem alten Amtmann der Stadt, G. van de Werve, bei; der folgende Tag traf ihn bei einem anderen Banket und Mummenſchanz. Beim Herannahen des Frühlings, am 6. April unternahm er mit Hans Lieber und dem Maler Jan Ploos eine Fahrt nach Brügge und von da nach Gent; an beiden Orten empfingen ihn die Maler auf's Ehrenvollſte. Bilder der Jan van Eyck, Rogier, Hugo van der Goes, Hans Memling konnte Albrecht dabei bewundern. Der 11. April ſah ihn wieder in Plankfelt's Herberge; den Umgang mit Patenier, mit Vincidore, Meyt u. A. ſetzte er fort, auch kam er mit dem Miniaturmaler Ger. Horebout zuſammen, deſſen Tochter er ob ihrer Kunſtfertigkeit höchlich bewunderte. Mitten aber in dieſe anregende Zeit, die nur ſtörend im April durch ein heftiges Fieber unterbrochen wurde, welches er ſich wohl in der Sumpfluft Zeelands geholt hatte, traf ihn die Nachricht von der Gefangennahme Martin Luthers wie ein Blitzſchlag. Der Bekümmerniſs ſeines Herzens machte er in ſeinem Tagebuche in einem längeren Erguss Luft, der in ergreifender Weiſe Zeugniſs ablegt von ſeiner Antheilnahme am Werk der Kirchenverbeſſerung und von ſeinem eigenen gläubigen treuen Herzen. »Lebt er noch?« ſo ruft er aus »oder haben ſie ihn gemordet — was ich nicht weiſs — dann hat er das erlitten um der chriſtlichen Wahrheit willen, weil er gezüchtigt hat das unchriſtliche Papſtthum, das da mit ſeiner ſchweren Laſt von menſchlichen Geſetzen der Freilaſſung Chriſti widerſtrebt; und auch darum hat er es erlitten, damit wir noch ferner alles deſſen, was die Frucht unſeres Blutes und Schweiſses iſt, wie bisher beraubt und ganz ausgezogen werden und daſſelbe auf ſo ſchändliche und läſterliche Art verzehrt werde von müſſig gehendem Volke, indeſs die durſtigen, kranken Menſchen darob Hungers ſterben.

Und insbeſondere iſt mir noch das Schwerſte, daſs uns Gott vielleicht noch länger unter ihrer falſchen, blinden Lehre will bleiben laſſen, welche doch nur die Menſchen, die ſie Väter nennen, erdichtet und aufgeſetzt haben; und wodurch uns das köſtliche Wort Gottes an vielen Orten fälſchlich ausgelegt oder gar nicht vorgetragen wird .... erbarme dich unſer! .... Und wenn wir dieſen Mann, der da klarer geſchrieben hat, und dem du ſolch' einen evangeliſchen Geiſt gegeben haſt, verloren haben ſollen, ſo bitten wir dich, o himmliſcher Vater! daſs du deinen heiligen Geiſt wiederum Einem gäbeſt, der da deine heilige, chriſtliche Kirche allenthalben wieder verſammle, auf daſs wir wieder einig und chriſtlich zuſammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da ſind Türken, Heiden und Kalikuten, unſerer guten Werke wegen von ſelbſt zu uns begehren und den chriſtlichen Glauben annehmen. Du willſt aber, o Herr! ehe du richteſt, ſo wie dein Sohn Jeſus Chriſtus durch die Prieſter ſterben muſste, um vom Tode zu erſtehen und darnach gen Himmel zu fahren, daſs es gleichermaſsen auch deinem Nachfolger Martin Luther ergehe, den der Papſt mit ſeinem Gelde verätheriſch gegen Gott um ſein Leben bringt. Du aber wirſt ihn erquicken. Und wie du darnach, o mein Herr! verhängteſt, daſs Jeruſalem dafür zerſtöret ward, alſo wirſt du auch dieſe eigenmächtig angenommene Gewalt des römiſchen Stuhles zerſtören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue, geſchmückte Jeruſalem, das vom Himmel herabſteigt, wovon in der Apokalypſe geſchrieben ſteht, das heilige, reine Evangelium, das nicht mit menſchlicher Lehre verdunkelt ſei! Sieht doch ein Jeglicher, der da Martin Luther's Bücher lieſt, wie ſeine Lehre ſo klar und durchſichtig iſt, wo er das heilige Evangelium vorträgt. Und darum ſind dieſelben in groſsen Ehren zu halten, und nicht zu verbrennen; es wäre denn, daſs man ſeine Widerſacher, die allezeit die Wahrheit widerſtreiten, auch in's Feuer würfe mit allen Opinionen, die da aus Menſchen Götter machen wollen; dabei aber doch ſo verführe, daſs man dann wieder neue Drucke von Luther's Büchern hätte. O Gott! iſt Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium ſo klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren ſchreiben können!«

Am 7. Juni fuhr er mit Weib und Magd nach Mecheln, wo ihn die Statthalterin hre Koſtbarkeiten, darunter Werke von Jan van Eyck und Jacopo de Barbarj, ſehen lieſs; obwohl aber Frau Margareth viel von Dürer zu Geſchenk erhalten hatte, war ſie engherzig genug, ihn ſelbſt leer ausgehen zu laſſen. Am nächſten Tage befand ſich das Kleeblatt wieder in Antwerpen. Nun aber rückte der Tag der Heimkehr immer näher. Der Rath von Antwerpen hatte ihm einen jährlichen Gehalt von 300 Philippsgulden, die Steuerfreiheit, ein wohlgebautes Haus und Extravergütung alles deſſen, was er etwa für die Stadt arbeiten werde, angeboten, wenn er bleiben wollte. Albrecht aber konnte ſich nicht entſchlieſsen, ſein altes Nürnberg aufzugeben, das ihn doch, weiſs Gott, höchſt ſtiefmütterlich behandelte. Von ſeiner Anſäſſigmachung in Nürnberg an bis zum Jahre 1524 hatte er daſelbſt nicht für 500 Gulden Arbeit bekommen, und davon war noch nicht ein Fünftheil Gewinn! Am 2. Juli, gerade als er abreiſen wollte, lieſs ſich der flüchtige König Chriſtian II. von Dänemark von ihm konterfeien, und den andern Tag nahm er ihn nach Brüſſel mit, wo Dürer den Feſtlichkeiten, die Kaiſer und

König einander gaben, beiwohnte und den letzteren noch in Oel malte. Am 12. Juli trat er endlich die Rückreiſe von Brüſſel nach der Pegnizſtadt an. Trotz aller Ehren übrigens hatte er pekuniären Schaden in den Niederlanden, ſo daſs er zu ſeiner Heimfahrt 100 Gulden entlehnen muſste. Wundern kann uns dies freilich nicht, denn unſer Meiſter war nichts weniger als ein rechnender Kopf; er ſchenkte ſeinen Freunden mit offener Hand und kaufte gern und viel, beſonders merkwürdige Sachen, wobei ihm Uebervortheilungen nicht erſpart blieben.

In Nürnberg begannen damals mehr und mehr die Reformationsſtürme ſich geltend zu machen. Wie ſehr Dürer auf Seiten Luther's war, haben wir geſehen; bei ſeinem vertrauten Umgange mit aufgeklärten Männern, wie Pirkheimer und Lazarus Spengler, kann dies auch nicht verwundern. In einem Briefe vom Jahre 1523 läſst er Ulrich Zwingli grüſsen; mit Melanchthon, der 1526 ſich längere Zeit in Nürnberg aufhielt, verkehrte er ſogar genauer. Seine Geldverhältniſſe ſcheinen während deſſen, vielleicht hauptſächlich durch die Sparſamkeit ſeiner Frau, einen immer günſtigeren Aufſchwung genommen zu haben; ſo legte er im Jahre 1524 bei dem Rathe von Nürnberg eine Summe von 1000 Gulden gegen fünfprocentige Verzinſung an. In dem bezüglichen Schreiben klagte er über die zunehmende körperliche Schwäche. Das wechſelnde Fieber, das er ſich in Zeeland geholt, ſcheint ihn nicht mehr verlaſſen und die Schwindſucht nach ſich gezogen zu haben; nach Pirkheimers Ausdruck war er zuletzt »ausgedörrt wie ein Schaub«.

Trotz dieſer Kränklichkeit kam ſein Tod, dem nur ein kurzes Krankenlager vorausging, Allen unerwartet. Er ſtarb am 6. April 1528 und hinterlieſs ein Geſammtvermögen von 6840 Gulden, das für die damalige Zeit recht anſehnlich genannt werden muſs. Freilich, was will dieſe mit harter Anſtrengung erworbene Summe gegen die Gelder ſagen, welche moderne Maler, die ſehr wenig ſich mit Formenſtudien plagen, von den Börſenkönigen und Kunſthändlern beziehen und noch mehr bezogen? Man begrub ihn auf dem St. Johanneskirchhofe, und Pirkheimer ſetzte ihm eine einfache Grabſchrift. Sandrart brachte 1681 das Grabmal wieder in Stand und fügte eine neue Inſchrift hinzu. Am 22. Mai 1840 endlich wurde zu Nürnberg ſein Standbild enthüllt, das Meiſter Rauch modellirt hatte.

Im farben- und naturfreudigen Niederland war Dürern eine neue Welt aufgegangen; er kam zu der Ueberzeugung, daſs ſeine früheren Werke in ihrer Buntheit und häufig ſeltſamen Form nicht das höchſte Ziel der Kunſt ſeien, ſondern ein enger Anſchluſs an die Natur und ihre Einfachheit. So ſprach er ſich gegen Melanchthon aus. Dieſe Anſchauungen blieben aber nicht blos Theorie: gerade den letzten Jahren Dürers verdanken wir herrliche Werke, ſeine Formengebung wurde gröſser, die maleriſche Behandlung gediegener. Aus dem Altarwerke, von 1523, das ſich jetzt zum Theil in der Münchener Pinakothek, zum Theil in Frankfurt und in Köln befindet, würde man allerdings einen beſonderen Fort-

Digitized by Google

ſchritt nicht ſchlieſsen; namentlich die Geſtalten der Heiligen Joſeph, Joachim, Simon und Lazarus ſind überaus häſslich in der Form und gläſern in der Farbe. Wenig anmuthend iſt auch die Maria mit dem Kinde in den Uffizien zu Florenz, die Modellirung daran iſt allerdings vorzüglich. Wohl aber ſieht man in den berühmten, auch wohl als die »vier Temperamente« bezeichneten Darſtellungen der »Vier Apoſtel«, daſs die neu gewonnenen Anſchauungen bei ihm in Fleiſch und Blut übergegangen waren. Der Künſtler wollte in jenen Geſtalten ſein evangeliſches Glaubensbekenntniſs, ſeine Anhänglichkeit an die Reformation beweiſen, das erſieht man deutlich aus den Unterſchriften, die er durch Neudörfer verfertigen lieſs. Was lag ihm zugleich im Geiſte der Zeit näher, als die Temperamente, die jene Zeit in ihrer Neigung zu dürftiger und ſchematiſcher Claſſificirung annahm, darzuſtellen? Daſs er dies gewollt, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Vier Gottesmänner ſind es; auf der linken Tafel ſtehen Johannes und Petrus, auf der anderen Paulus und Marcus, und zwar ſo, daſs Petrus und Marcus nur in zweiter Linie erſcheinen. Der Preis gebührt dem Johannes; andächtig und tiefſinnend lieſt er in der heiligen Schrift, die er kräftig gefaſst hält; ſeine Züge ſind edel und charactervoll; ſein Haupt wird von Locken umwallt. Und wie einfach bewegt iſt die ganze Stellung, wie breit, wie ohne das berüchtigte Geknitter der Faltenwurf, wie ſpiegelt die Gewandung den Körper wieder! Nicht ganz kommt ihm der Paulus gleich. Allerdings ſind auch deſſen Züge groſsartig und energiſch, doch iſt das herausblickende Auge bei dieſer Stellung des Geſichtes nicht ohne Manier, und der weiſse Mantel, ſo breit er auch herabfällt, erinnert immerhin etwas an das Gewand, welches man über den Gliedermann wirft. In jeder Beziehung ſieht man die niederländiſchen Eindrücke; der weiſse Mantel des Paulus mit ſeinen bläulichen Schatten und dem ſteinartigen Charakter nicht minder als das rothe Obergewand des Johannes und das Nackte ſind in ihrer rundlichen Modellirung, ihrer maleriſchen Behandlung nur als Früchte des Aufenthaltes in Flandern denkbar. Das Werk iſt im

Johannes und Petrus.
(Pinakothek in München.)

Ganzen gut erhalten, doch bleibt es ſehr zu beklagen, daſs das Grün im Untergewand des Johannes die bekannte molekulare Störung erlitten und dadurch das Gemälde unharmoniſch gemacht hat. Gerechten Grund hatte Dürer, auf dies Werk ſtolz zu ſein, und mit Fug durfte er an den Nürnberger Rath, dem er es zum Geſchenke anbot, ſchreiben, daſs er mehr Fleiſs darauf verwandt habe, als auf andere Gemälde. Der Rath verehrte ihm ſeinerſeits 100 Gulden, der Frau Agnes zwölf und dem Gehülfen »pro bibalibus« zwei. Dürer hatte ſeiner Vaterſtadt ein würdiges Andenken hinterlaſſen wollen, ſeine ganze Kunſt hatte er aufgeboten, und doch überlieſs die Undankbare das herrlichſte ſeiner Gemälde, dieſe Quinteſſenz ſeines Könnens, im Jahre 1627 dem Kurfürſten Maximilian von Baiern! Zum Erſatz lieſs der Letztere durch den Maler J. G. Fiſcher Copien für die Stadt anfertigen, die, mit den originalen Unterſchriften verſehen, noch heutigen Tages in Nürnberg hängen.

Merkwürdig fruchtbar war überhaupt das Jahr 1526: auſser den genannten Werken ſchuf der Künſtler damals noch drei Bildniſſe. Berühmt vor Allem iſt unter dieſen das des ſiebenundfünfzigjährigen Hieronymus Holzſchuher, noch jetzt im Beſitz dieſer alten Patricierfamilie zu Nürnberg. Wie energiſch blickt der Dargeſtellte, deſſen Haar und Bart bereits die Silberfarbe tragen, aus dem Bilde, wie leuchten ſeine Augen! Wie iſt die Zeichnung, die Modellirung ſo tüchtig, die Auffaſſung ſo groſsartig und doch ſo natürlich einfach! Ein Meiſterwerk iſt auch das Bildniſs des Bürgermeiſters Jacob Muffel, welches früher im Pommersfelden hing. Unerfreulich dagegen wirkt das Portrait des Johann Kleeberger im Belvedere zu Wien. Dürer ſtellte ihn als Büſte in einer Rundung dar, ein unglücklicher Einfall, da gerade die Formenauffaſſung unſeres Künſtlers den plaſtiſchen Stilgeſetzen widerſpricht, die man aus der Antike ſich abſtrahirt hat; die Wahrheit der Farbe iſt der Modellirung geopfert; der Fleiſchton erſcheint fahl, die Schatten grau. Den letzten Lebensjahren Dürers wird der Chriſtus mit der Weltkugel angehören, der ſich jetzt im Beſitze des Kunſthändlers Poſonyi zu Wien befindet. Da in der That die Karnation darin — jetzt leider von einem Unberufenen retuſchirt — von Dürer nur untermalt, und das Monogramm noch nicht zugefügt war, ſo ſcheint das Bild der unvollendete Salvator zu ſein, von dem Imhof's Inventar berichtet.

Auch im Kupferſtich und Holzſchnitt ſchuf er in dieſer letzten Periode höchſt Bedeutendes. Von ſeinen heiligen Chriſtophorusgeſtalten — überhaupt ein undankbarer Gegenſtand — ſind wir zwar nicht beſonders entzückt, deſto mehr von ſeiner Heiligenfolge: die Heiligen Bartholomäus, Simon (beide 1523) und Philippus, deren Auffaſſung viel von der Gröſse der »Vier Apoſtel« an ſich trägt. Hervorragende Werke entſtanden von 1523—26 auch im Porträtkupferſtich; unübertroffen in dieſer Weiſe ſind namentlich der groſse Cardinal, Friedrich der Weiſe und der höchſt vollendete Willibald Pirkheimer; im Blicke zu ſtarr und leblos erſcheint dagegen Philipp Melanchthon, während Erasmus von Rotterdam der feineren Auffaſſung und geiſtigen Vertiefung ermangelt, beſonders in den plumpen Händen. Ein groſses Blatt, Chriſtus am Kreuze, konnte der Künſtler nur noch im Umriſſe vollenden; zu dem Johannes benutzte er die 1523 gemachte Zeichnung, die unverkennbar die Figur Luthers enthält. Abweichend von Dürers

Digitized by Google

andern Chriſtusdarſtellungen dieſer Art, weshalb ſogar das Blatt als unächt betrachtet wurde, erſcheint der Erlöſer hier: nicht als Mann der Schmerzen, Mitleid erregend, ſondern als triumphirender Gott, dem man Verehrung zollen muſs. Unter den Holzſchnitten ragt namentlich die anmuthige heilige Familie von 1526 hervor, dann aber vor Allem das berühmte Bildniſs des Ulrich Varnbüler (1522), deſſen groſse Auffaſſung mit hinreiſsender Macht den Beſchauer feſſelt. Viele Holzſchnitte, auf die wir nicht näher eingehen können, finden ſich in ſeinen weiter unten zu erwähnenden Schriften.

Von der niederländiſchen Reiſe ſtammen ferner eine Menge Zeichnungen; doch iſt auch noch aus ſpäterer Zeit allerlei von ihm erhalten, beſonders meiſterhafte Bildniſſe; in der Ambraſer Sammlung befindet ſich die colorirte Zeichnung eines Traumes, den er i. J. 1525 in der Nacht vom 30. zum 31. Mai gehabt, und den er für eine Prophezeiung hielt: Groſse Waſſermaſſen, die ſich auf die Erde ſtürzen.

Aber unſer Künſtler war nicht blos Maler, Zeichner und Kupferſtecher, er war auch Bildhauer, wenngleich er ohne Zweifel dieſe Kunſt nur nebenher betrieb. Daſs er ſie aber geübt, darüber haben wir ſein eigenes Zeugniſs, indem er ſich in einem Briefe an Spalatin vom Jahre 1520 bereit erklärt, aus Hirſchgeweihen zwei Leuchter zu verfertigen. Auch ſchenkte er in Antwerpen dem Factor von Portugal ein »kleines, geſchnittenes Kindlein«, was er vielleicht ſelbſt gearbeitet hatte. Es werden noch heutzutage verſchiedene Sculpturwerke als Arbeiten Dürers ausgegeben, doch glaube ich nicht, daſs ſeine Urheberſchaft auch nur bei Einem vollkommen ſicher wäre.

Auch architektoniſche Kenntniſſe beſaſs er, wenngleich er wohl ſchwerlich einen Bau, wenigſtens einen gröſseren, ſelbſt geführt hat. Zu jener Zeit darf uns dieſe Vielſeitigkeit überhaupt nicht in Erſtaunen ſetzen: ſehr viele Künſtler pflegten Maler, Bildhauer, Architekten in Einer Perſon zu ſein. Selbſt mit dem Feſtungsbau beſchäftigte er ſich und hat ein Buch darüber geſchrieben. Sein ſcharf beobachtender Blick führte ihn hier zu Motiven, die zum Theil erſt in unſerm Jahrhundert durch das neupreuſsiſche Befeſtigungsſyſtem ihre Ausbildung erfuhren: ſo ſind bei ihm bereits das Polygonalſyſtem, die Caponieren und die detaſchirten Forts angedeutet, während die Kriegsbaumeiſter noch lange nachher an unvollkommeneren Formen feſthielten. Seine Vorſchläge gingen allerdings kaum in die Praxis über; der Grund mag in der Uebertreibung ſeiner Dimenſionen liegen, die zu wenig den Verhältniſſen Rechnung trugen. Das bezügliche Werk erſchien im Jahre 1527. Schon drei Jahre vorher hatte er ſeine Unterweiſung in der Meſskunſt herausgegeben; in ſeinem Todesjahr aber kam die Proportionslehre, mit deren Studien er ſich ſeit langer Zeit beſchäftigte, in den Buchhandel. Man ſieht hieraus, daſs Dürer ſeine letzten Jahre, namentlich 1527 und 28, zu ſchriftſtelleriſchen Arbeiten benützte. Beiläufig ſei hierbei erwähnt, daſs er auch den Pegaſus beſtieg, wenn auch nicht mit beſonderem Glück; Verſe von ihm haben ſich aus den Jahren 1509 und 1510 erhalten.

Werfen wir zum Schluſs einen Blick auf die allgemeinen Verhältniſſe, welche Dürers Kunſtweiſe beſtimmten!

In Italien war zur Zeit ſeiner Junglingsjahre, die ja für die Aufnahme neuer Ideen entſcheidend ſind, die Renaiſſance zur vollſtändigen Geltung gebracht; in Deutſchland aber herrſchte noch die Gothik und zwar in ihrer ausgeartetſten Form. Freilich läſst ſich nicht leugnen, daſs gerade in jener Zeit doch noch höchſt originelle, maleriſche und von reicher Phantaſie zeugende Bauten entſtehen, aber der ſtreng richtende Kunſtfreund wird auch dieſen Gebilden den reinen Kunſtbegriff abſprechen müſſen. Daſs die Gothik die breiten Mauerflächen der Kirchen beſchränkte und ihre Stelle zum groſsen Theile den Fenſtern zuwies, konnte nur dazu beitragen, der Malerei im Norden einen kleinen Charakter zu geben. Es war dieſer dadurch verwehrt, ſich an den ſtrengen Formen und der Groſsräumigkeit der Architektur einen breiteren Stil zu bilden; denn bekanntlich geht gerade von der monumentalen Kunſt die freiere, höhere Auffaſſung der anderen Künſte aus. Die Glasmalerei kam dadurch allerdings zur Blüte; ſo ſehr man aber auch ihre bezaubernde Wirkung anerkennen muſs, mit der in ihrer Weiſe keine andere Malerei konkurriren kann, ſo muſs man ſich doch geſtehen, daſs ſie in Betreff der künſtleriſchen Durchbildung hinter dem Fresco oder Staffeleibild erheblich zurückſteht. Das ſpröde Material drückt ihr immer etwas Handwerksmäſsiges auf. Darin jedenfalls wirkt ſie auch nicht günſtig, daſs ihre bunte ſchimmernde Farbenpracht den Sinn für harmoniſche Stimmung nicht aufkommen lieſs; ſie zwang geradezu die Tafelgemälde zur Concurrenz darin. Ein im Rembrandt'ſchen Sinne gemaltes Bild wäre zur Zeit der Glasmalereiblüte undenkbar. Es darf wohl ohne Zweifel angenommen werden, daſs die Buntheit der altdeutſchen Gemälde, zum guten Theil auf der bewuſsten oder unbewuſsten Nachahmung der Glasbilder beruht. Und wir müſſen leider ſagen, daſs gerade Dürer einer der ſchlimmſten war, die mit glasartig bunten Farben hantirten; unter den beſſeren Malern Deutſchlands wüſsten wir uns ſogar keines Schlimmeren zu erinnern. So brachte die Architektur der Gothik eine ganz eigenartige Wirkung auf die Schweſterkünſte hervor, und es konnte nicht fehlen, daſs mit der Ausartung der Baukunſt ſich zugleich auch jene kleinlichen Formen, jenes roh naturaliſtiſche oder bizarr phantaſtiſche Ornament in den andern Künſten bemerkbar machten, um ſo mehr als die Vorbilder der Antike kein Gegengewicht, wie in Italien, boten. Waren auch in dieſem Lande faſt ausnahmlos nur Werke der römiſchen Zeit bekannt, ſo ſpiegelte ſich doch in dieſen noch der Abglanz der harmoniſchen, ewig künſtleriſchen Auffaſſung der Hellenen lebhaft genug, um einen Halt zu gewähren und die Renaiſſance in ihrer vollen Schönheit erſtehen zu laſſen. Nur ſpärlich drangen damals nach Deutſchland die Boten der neuen künſtleriſchen Lehre, und erſt nach 1510 gewann ſie auch hier eine weitere Verbreitung und ſchlieſslich die Herrſchaft. Aber freilich war die deutſche Renaiſſance nicht ſo folgerichtig entwickelt, als die italieniſche; ſie hatte bei uns eben keine organiſche Enſtehung; die Vorbilder wurden zum groſsen Theil miſsverſtanden, und gothiſirende Details blieben noch lange wach, ja häufig war der Kern noch gothiſch.

So fällt Dürers Wirkſamkeit alſo noch in die Zeit der ausgehenden Gothik,

Digitized by Google

ſie iſt wohl ſchon beſchienen vom Sonnenglanz der italieniſchen Kunſt, aber noch unfähig dieſelbe in voller Wahrheit aufzunehmen. In ſeiner phantaſtiſchen Richtung, ſeinem bunten Schnörkelweſen, ſeiner Unbehülflichkeit in ſtilgerechter Compoſition u. ſ. w. kündigten ſich deutlich die Zuſammenhänge mit dem ſpäteſten Mittelalter an. Wie kam es aber, wird man ſagen, daſs ſich gerade

Dürers Frau. Silberſtiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

an die abſterbende Architektur ein ſo bedeutendes Talent knüpfte? Wenn die erſte im Verlöſchen begriffen war, wie konnte ſich an ihr ein lebendiges Feuer entzünden? Darauf muſs man eben entgegnen, daſs gerade die ſtreng geſchloſſene, ſpiritualiſtiſche Gothik des 13. und 14. Jahrhunderts ein reiches maleriſches Leben verhinderte; ein unbefangenes Naturſtudium, ein offener Blick für die verſchiedenen Erſcheinungsformen des Lebens, wovon ſtets die Kunſt ihren Ausgang

Digitized by Google

nehmen mufs, lag nicht im Geiſte jener Zeit. Erſt als ſich die Strenge des gothiſchen Stils gelöſt hatte, gewann man den unbefangenen Blick für die Natur wieder; das unvergleichliche Brüderpaar van Eyck erfindet im blühenden Niederland die neue Technik und erobert der Natur ihre vollen Rechte zurück. Jan van Eyck malt nicht blofs religiöſe Gemälde, ſondern auch Porträts und Genrebilder; man darf wohl ſagen: er ſtudirte jedes Ding, das ihm auf ſeinem künſtleriſchen Wege lag, getreu nach der Natur. Begreiflich, dafs die neue Kunſt einen Triumphzug durch Deutſchland hielt und ſeit 1450 Alles in ihre Bahnen zog. In Oberdeutſchland, das ja hier vorzugsweiſe in Betracht kommt, bildeten ſich auf Grundlage der flandriſchen Kunſtmalerſchule hauptſächlich Nürnberg, Kolmar, Ulm und Augsburg; die fränkiſche Schule bunter, roher, die ſchwäbiſche feiner von Empfindung und zum Theil noch mehr berührt von der alten mittelalterlichen Weiſe. Nun entſtand der Kupferſtich, der ſeine Geburt wohl Deutſchland verdankte, jedenfalls aber daſelbſt ſeine erſten Blüthen entfaltete (Meiſter E. S., Martin Schongauer). Der Holzſchnitt, deſſen Erfindung allerdings hinter die van Eyck zurückgeht, gewann ein kunſtgemäfseres Anſehen, und gerade in Nürnberg entfaltete ſich nach Zeichnungen von Wolgemut und Pleidenwurf in den Blättern der Schedel'ſchen Chronik ſo ziemlich die erſte namhaftere künſtleriſche Thätigkeit. Ungefähr zu gleicher Zeit mit dem Aufkommen des Kupferſtiches machte Gutenberg die weltbewegende Erfindung des Buchdruckes. Es iſt wohl nicht nöthig zu ſchildern, wie unabſehbar die Folgen waren: Bildung, neue Ideen wurden in die weiteſten Kreiſe getragen; der Humanismus blühte, die gelehrten Studien gewannen in Deutſchland mehr und mehr Raum, die Kunſt erhielt neue Stoffe, die Periode der Buchilluſtration — für Holzſchnitt und Kupferſtich von epochemachender Bedeutung — begann. Und mitten hinein in dieſe Gährung fielen die kühnen Seefahrten der Portugieſen und Spanier, die Entdeckung des Seeweges nach Oſtindien und die Amerikas: neue Welten thaten ſich dem erſtaunten Blicke auf, und die Wunderdinge, die man ſich davon erzählte, mufsten fruchtbar auf die Phantaſie wirken. So war das 15. Jahrhundert in Kunſt und Literatur, Gewerbe und Handel eine Geburtsſtätte neuer Anſchauungen — ewig denkwürdig im Verlauf der Weltgeſchichte. Ein freierer Hauch ging durch die Welt, eine jugendliche Friſche. So konnte die Blüthe der deutſchen Kunſt im Beginne des 16. Jahrhunderts reifen, und ſo konnte zu gleicher Zeit der ſiegreiche Kampf gegen die kirchliche Autokratie und Geiſtesknechtſchaft eingeleitet werden. Es war nur conſequent, dafs gerade in Deutſchland, wo der Buchdruck und die demokratiſche Kunſt des Holzſchnittes, die ihre Erzeugniſſe in die ärmſte Hütte dringen laſſen konnten und der Polemik ungeahnte Waffen bot, die Reformation ihren Urſprung und hauptſächlichſten Sitz hatte. Ein nationaler Herrſcher damals an der Spitze und die Qualen des dreifsigjährigen Kriegs, ſowie in unſerem Jahrhundert das neue Aufflackern des Streites gegen die Volksverdummung, die erbitterten Kämpfe ſtaatlicher Selbſtändigkeit gegen die Bevormundung eines auswärtigen Kirchenfürſten, der frei forſchenden Wiſſenſchaft gegen überkommenen Aberglauben wären uns erſpart geblieben! Aber leider trugen die politiſchen Verhältniſſe Deutſchlands damals ein kleinliches Gepräge, dem ſelbſt Maximilian I. nicht zu wehren vermochte.

Doch erkannte man in dem »letzten Ritter« wenigſtens noch einen thatkräftigen Charakter, der ſich auch die Pflege der Kunſt angelegen ſein ließs. Burgkmair, Dürer u. A. erfreuten ſich ſeiner Aufträge, wenn auch mehr zu des Kaiſers Verherrlichung als der ſelbſtloſen Unterſtützung halber, denn großartige Geſichtspunkte fehlten ihm dabei gänzlich. In den deutſchen Städten war ebenſo wenig das Bewußtſein der Nothwendigkeit einer umfaſſenden Förderung der Kunſt erwacht; die Magiſtrate konnten ſich über die Schranken einer ſpießbürgerlichen Anſchauung nicht hinausſchwingen: auch ſie verſäumten durch Beſtellungen in großartigem Maßſtabe und nach weitgreifenden Geſichtspunkten die Kunſt zu höheren Zielen zu lenken. Bei den Fürſten, Herren und reichen Privatleuten ſah es ebenfalls zumeiſt recht kleinlich aus. So mancher deutſche Künſtler wird die Gefühle getheilt haben, von denen bewegt Dürer 1506 in Venedig über den grellen Unterſchied der Stellung klagt, die der deutſche Künſtler zu Hauſe gegenüber ſeinen italieniſchen Genoſſen einnahm. Und dazu kamen dann auch noch die mittelalterlichen Zunftverhältniſſe, die handwerklichen Anſchauungen. So ernſt es Dürer mit der Kunſt nahm, dem Banne des Handwerklichen konnte ſelbſt er nicht vollſtändig entfliehen.

Mit einem ſeltſamen Gemiſche von Bewunderung und unangenehmen Gefühlen betrachten wir ſeine Werke. Lebenskräftige Phantaſie und Unbehülflichkeit der Anſchauung, Zartheit und Rohheit der Empfindung gehen bei ihm Hand in Hand. Ganz mit Unrecht hat man ihm auch tiefſinnige Gedanken unterſchoben: Dürer war kein philoſophiſcher Geiſt des 19. Jahrhunderts, er war eine ächte Künſtlernatur. Und gerade bei Werken, wie der Melancholie, der Nemeſis u. ſ. f., dürfen wir ſicher ſein, daſs er ſie nach Angabe von Gelehrten machte. In ſeinem Fache aber gab er ſich einem raſtloſen Studium hin, ſtrebte er nach neuen Motiven, nach umfaſſender Naturkenntniſs: einer der größten Charaktere, die die Kunſt geſehen, ein Genie in des Wortes vollſter Bedeutung. Wie ſticht ſein treuer Fleiſs ab von den italieniſchen Manieriſten und Barockkünſtlern, die in ganzen Schaaren die einmal angelernten Formen prahleriſch wiederholen, ohne auf die Natur zurückzugehen! Es iſt ein eigner Reiz, Dürers Zeichnungen durchzuſehen, zu deren Anfertigung er ſich verſchiedenſter Techniken bediente. Am geringſten iſt ſeine Bedeutung gerade in der Malerei. Er beſaſs eben eine zu mangelhafte Ausbildung im Coloriſtiſchen, ſo daſs in den Gemälden das zeichneriſche Element überwiegt; und was in der Jugend bei ihm verſäumt war, holte er ſpäter nie mehr vollkommen nach. Der Bauerngeſchmack in der Farbe, die platte Behandlung der Modellirung, die unſchönen Geſichter und Formen, die ſich bis in die Fratzenhaftigkeit verſteigen können, wirken zum Theil höchſt abſtoſsend. Das ungewöhnliche Talent iſt natürlich auch in ihnen nicht zu verkennen, und namentlich die »Vier Apoſtel« erheben ſich bis an's Großartige, aber man betrachte auch bei dieſen z. B. die Bildung der Zehen des heiligen Johannes, um ſich ſagen zu müſſen, daſs auch hier der volle monumentale Stil mangele. Ungleich größer iſt Dürers Bedeutung für den Kupferſtich und Holzſchnitt, Kunſtgattungen, die allerdings gegenüber der Malerei einen untergeordneten Rang einnehmen. Auf ſeinen Schultern ſteht die ganze nachfolgende Kunſtentwickelung dieſer Art, und zwar nicht blos in Deutſchland, wo er allerdings ſeine

unmittelbaren Schüler fand, ſondern überall. Für ſeine phantaſievolle Natur waren auch die vervielfältigenden Künſte das angemeſſenſte Ausdrucksmittel. Hier konnte er ungebunden die Fülle ſeiner Anſchauungen, ſeine Phantaſtik, ſeinen Humor, kurz ſein ganzes Weſen, ausſtrömen. Daſs wir es aber allerdings auch hier zu keinem völlig reinen Eindrucke bringen, iſt ſelbſtverſtändlich: der mangelhafte Formenſinn der altdeutſchen Kunſt, der häufig in wahre Brutalität übergeht, die Richtung auf das Einzelne, die das Ganze zu keiner freien Wirkung zuſammenfaſst, machten ſich auch hier in gröſserem oder geringerem Grade geltend. Natürlich am meiſten bei Vorwürfen, bei welchen man an die groſsen Formen der Antike gewohnt iſt. Und auch bei den anderen dürfen wir nie vergeſſen, daſs ſie den Aufgaben der höchſten Kunſt, die Vorgänge entſprechend zu idealiſiren, nur ausnahmsweiſe nahe kommen.

Dürer war jedoch nicht bloſs ein groſser, charaktervoller Künſtler, er war auch ein gebildeter aufgeweckter Geiſt; Leute wie Pirkheimer, Spengler, Melanchthon u. ſ. w. hätten ihn ſonſt gewiſs nicht ihres nähernen Umganges gewürdigt. Aber auch ein braver Menſch war er. Seine Tagebücher geben davon das lauteſte Zeugniſs; mit rührender Liebe hing er an Vater und Mutter und ſeinen Freunden. Sein eheliches Verhältniſs iſt ſeit den Tagen Joachim's von Sandrart (Teutſche Academie. 1675. I. pag. 229) entſtellt worden. Aus einem Briefe Pirkheimers an den kaiſerlichen Baumeiſter Tſcherte in Wien, welcher ſchwere Anklagen gegen Frau Agnes enthält, fabrizirte er einen ganzen Roman, und alle ſpäteren Biographen ſind ihm gefolgt. Es iſt das Verdienſt Moritz Thauſing's, nachgewieſen zu haben (Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. IV), daſs die Pirkheimerſchen Beſchuldigungen eine ſchwere Verletzung der Wahrheit ſind, und daſs die Dürer'ſche Ehe nichts weniger als unglücklich geweſen. Daſs die Dürerin in jungen Jahren eine Schönheit war, und daſs ſie Spuren davon bis in's Alter bewahrte, beweiſen die mehrfach von ihr erhaltenen Portraits. Unſer Holzſchnitt reproducirt eine Silberſtiftzeichnung der k. k. Hofbibliothek in Wien, welche auf der Rückkehr aus den Niederlanden im Sommer 1521 »auf dem Rhein, bei Boppard« entſtand, wie die Aufſchrift (awff dem rin mein weib pey popart) angiebt. Er iſt im Geſammteindruck ſtrenger und ernſter als andere Portraits. — Um endlich Dürer's hohes Bild ganz zu vollenden: auch körperlich war er von ungewöhnlicher Schönheit; ſtattliche Figur, ausdrucksvolles Geſicht, feingebildete Hände zierten ihn. Er bildet des deutſchen Vaterlandes Stolz, deſſen ächteſter Sohn er iſt; auch in den trübſten Zeiten der deutſchen Kunſt, wo man vornehm auf die alten Maler herabſah, war er unvergeſſen und wird es hoffentlich immer bleiben.

VIII.

DIE

MALER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE UNTER DEM EINFLUSSE DÜRER'S.

(DEUTSCHE KLEINMEISTER)

Von

Adolf Rosenberg.

Die deutschen Kleinmeister.

Der Einfluſs Dürer's auf die deutſche Kunſt in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts erſtreckte ſich weit über die Grenzen ſeines engeren Vaterlandes hinaus. In Weſtfalen, in Schleswig, in Dänemark, im Herzogthum Preuſsen waren Maler, Kupferſtecher und Zeichner thätig, welche der groſse Geiſt des Nürnberger Meiſters unwiderſtehlich in ſeine Bahnen geriſſen. Die künſtleriſche Wirkſamkeit Dürer's iſt der Markſtein zweier Epochen. Er hob noch einmal die ältere deutſche Kunſt, die man als gothiſche bezeichnen mag, auf diejenige Höhe, welche ihr zu erreichen beſchieden war, und zeigt ſich in ſeinem ſpäteren Entwickelungsgange zugleich als verſtändniſsvollen Jünger und bald als Meiſter in der neuen Kunſtrichtung, welche ſich von Italien aus über Deutſchland verbreitete. In ſeiner mittleren Zeit ging die neuere Richtung noch unvermittelt neben der älteren her und erſt die letzten Jahre ſeiner Thätigkeit ſahen Kunſtgebilde reifen, welche den Stempel harmoniſcher Vollendung an ſich tragen. Daſs dieſe Werke zum gröſsten Theile Portraits ſind, iſt ein natürliches Ergebniſs ſeiner Begabung, welche vorzugsweiſe das Charakteriſtiſche der Erſcheinung zu erfaſſen und wiederzugeben verſtand, und der Einwirkung der Renaiſſance, welche das Recht und die Bedeutung des Individuums zuerſt hervorgehoben und ſicher geſtellt hatte. Die Energie der Charakteriſtik, welche Dürer bisweilen hart an die Grenze der Carricatur ſtreifen lieſs, war der Damm, welcher ſich dem mächtigen Strome, der über die Alpen kam, mit Erfolg entgegenſtemmte. Wo ſie das Erbtheil der folgenden Generation blieb, erwies ſie ſich als ſchützendes Palladium gegen die nivellirende Gewalt der Renaiſſance.

Die unmittelbaren Nachfolger Dürer's ſind die Künſtler der deutſchen Renaiſſance. Holbein, der gröſste unter ihnen, verlieſs zu früh die Heimat, um einen nachhaltigen Einfluſs auf ſeine Zeitgenoſſen und die folgende Generation zu gewinnen, und ſo blieb des groſsen Nürnbergers Einfluſs, der ſich mit dem immer mächtiger werdenden der Renaiſſance kreuzte, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus der allein wirkſame. Mit dem Zeitpunkte, mit welchem ſeine Einwirkung aufhört und die der Renaiſſance maſsgebend wird, hört zugleich die deutſche Kunſt auf, Anſpruch auf originale Bedeutung zu machen.

Nach dem Vorgange der Kupferſtichſammler hat man ſich gewöhnt, die Maler der deutſchen Renaiſſance mit dem Namen der »Kleinmeiſter« zu bezeichnen. Man leitete dieſe Benennung von dem meiſt geringen Umfange ihrer Kupferſtiche ab, nach denen zugleich auch ihre kunſthiſtoriſche Bedeutung fixirt wurde. Mit

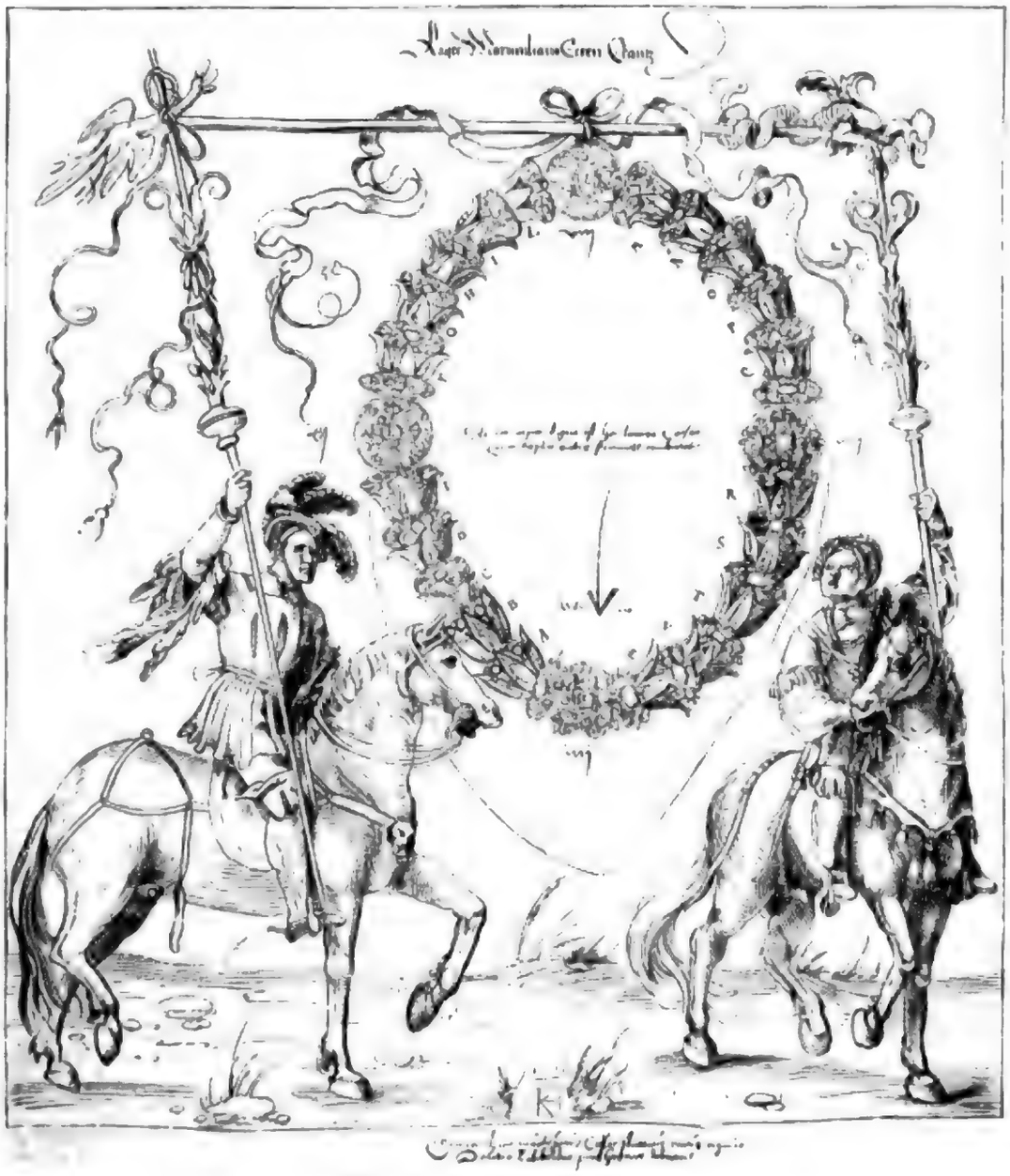
dem Fortſchritte der hiſtoriſchen Forſchung erweiſt ſich aber dieſe Bezeichnung als eine unpaſſende und unbequeme. Die Renaiſſance iſt das Merkmal, welches für die Epigonen Dürer's charakteriſtiſch iſt, und deshalb faſſen wir die geringeren Meiſter des 16. Jahrhunderts in unſerer Schilderung als die Maler der deutſchen Renaiſſance zuſammen. Daſs der gröſsere Theil von ihnen ſeinen hauptſächlichen Ruhm durch Kupferſtiche und Holzſchnitte erworben, kommt erſt in zweiter Linie als zufälliges Moment in Betracht.

Es war die Noth des Lebens und die ſocialen Verhältniſſe Deutſchlands, welche dieſe Meiſter zwangen, ihre Thätigkeit vorzugsweiſe dem Kupferſtich, dem Holzſchnitt reſp. der Zeichnung für denſelben und der Bücherilluſtration zuzuwenden, und ſo kam es, daſs die eigentlich maleriſche Technik unter ihren Händen keine weitere Ausbildung erfuhr, während die Kupferſtecherkunſt auf eine Höhe ſeltener Vollendung gebracht wurde. Die religiöſen Wirren in Deutſchland hatten der Tafelmalerei einen empfindlichen Stoſs verſetzt. Man verlernte allmälig, Kirchen und Klöſter mit frommen Stiftungen von Künſtlerhand zu bedenken, und die Geiſtlichkeit hielt das Erworbene feſt, weil die unruhigen Zeitläufte jeden neugeſchaffenen Beſitz fraglich machten. Die Fürſten, der Adel und die reichen Kaufherren, welche ſich ohnehin nicht durch ein hervorragendes Mäcenatenthum auszeichneten, wendeten — mit wenigen Ausnahmen — ihre Gunſt italieniſcher Kunſt und italieniſchen Künſtlern zu. Kunſtſammlungen gehörten in Deutſchland zu den gröſsten Seltenheiten. Raimund Fugger in Augsburg beſaſs eine ſolche von Antiquitäten und Gemälden, die er aus Italien hatte kommen laſſen. Beatus Rhenanus, welcher uns eine begeiſterte Schilderung von dieſen Herrlichkeiten hinterlaſſen hat, erwähnt mit Lob eine groſse Anzahl Portraits von einem gewiſſen Lucas Cronburger. Das Portrait erfreute ſich noch des gröſsten Beifalls, ja es fängt erſt jetzt an, ſich bei Hoch und Niedrig einzubürgern. Wer nicht Geld genug beſaſs, um ſich in Oel malen zu laſſen, lieſs ſein Conterfei in Kupfer ſtechen oder in Holz ſchneiden und vervielfältigen. Der Herzog Ludwig von Bayern hatte ſich eine Portraitgalerie ſeiner Ahnen und ſeiner Verwandten angelegt und die Bilder von dem geſchickten Barthel Beham malen laſſen. So bot das Portraitiren den Künſtlern einigen Erſatz für das verlorene Gebiet der religiöſen Kunſt.

Die reichlichſte Quelle des Verdienſtes war jedoch der Kupferſtich und der Holzſchnitt. Hier konnte der Künſtler an die groſse Maſſe des Volkes appelliren, bei welchem er ſtets ein geneigtes Gehör fand, hier konnten ſich Genialität und Neigung ungehindert und frei ergehen, hier brachte die Concurrenz und der Kampf um das Daſein ein fröhliches, raſtloſes Schaffen in Fluſs. Deshalb bilden die Kupferſtiche und Holzſchnitte des 16. Jahrhunderts die ergiebigſte und ſicherſte Quelle für die Kunſtgeſchichte dieſes Zeitraums.

Eine geſchäftige Tradition und die mangelhafte kritiſche Thätigkeit ſpäterer Jahrhunderte hat einen groſsen Theil der ſogenannten Kleinmeiſter oder der Maler der deutſchen Renaiſſance, wie wir ſie nennen wollen, in unmittelbare Verbindung mit Dürer gebracht, ſo daſs einige derſelben als ſeine Schüler genannnt werden, während von andern berichtet wird, daſs ſie eine Zeit lang als Gehilfen bei ihm arbeiteten. Man hat ſich auf Grund ſolcher Ueberlieferungen

einen ziemlich weiten Begriff von der »Werkſtatt« Dürer's gemacht und ihr einen Umfang verliehen, den ſie in der That nie beſeſſen hat. Das Richtige wird auf der entgegengeſetzten Seite zu ſuchen ſein. Nur der kleinere Theil dieſer Meiſter iſt mit Dürer perſönlich in Berührung gekommen, der gröſsere hat ſeine Ein-



Ehrenkranz Kaiſer Maximilian's.
Zeichnung von Hans von Culmbach mit Correkturen Durer's.
(Original im Berliner Kupferſtichkabinet.)

wirkung durch ſeine Kupferſtiche und Holzſchnitte erfahren, welche weit in alle Lande verbreitet waren. Nur von zwei Malern haben wir eine authentiſche Nachricht, daſs ſie Schüler oder, wie man ſich damals ausdrückte, »Lehrjungen« Dürer's geweſen. Es ſind dies Hans von Culmbach und Hans Springinklee.

»Hans, eigentlich Fufs geheifsen und von Kulmbach in Franken gebürtig, war der Lehrling des Jacob Walch gewefen«, fo berichtet uns der Nürnberger Schreibkünftler Neudöffer, der um 1550 Nachrichten über Künftler feiner Vaterftadt zufammenftellte. Jacopo de Barbaris, von den Deutfchen Jacob Walch d. i. der Wälfche genannt, ein venezianifcher Maler, war gegen das Ende des 15. Jahrhunderts nach Nürnberg gekommen und hatte dort Befchäftigung gefunden. Neudörffer erwähnt ein Portrait des Baumeifters Beheim von feiner Hand. In deutfchen Galerien ift eine Anzahl Bilder von ihm erhalten; eines derfelben trägt die Jahreszahl 1504. Später begab fich Jacopo nach den Niederlanden, wurde dort Hofmaler der Regentin Margarethe von Oefterreich und ftarb vor 1516. In einem Manufcripte Dürer's finden wir die Notiz, dafs er fich wohl auf die Maafsverhältniffe menfchlicher Körper verftand. »Jacobus, fo erzählt Dürer, von Venedig geboren, ein lieblicher Maler, der wies mir Mann und Weib, die er aus dem Maafs gemacht hatte.« Doch wollte ihn Jacob nicht in fein Geheimnifs einweihen, weshalb Dürer zum Vitruv griff und fich aus ihm informirte. Dürer war damals, wie er hinzufügt, noch jung. Hans von Culmbach wird demnach nur wenig jünger als Dürer gewefen fein. Er ftarb vor dem 3. December 1522, denn an diefem Tage hat Jemand, wie urkundlich erhalten ift, als Vormund feines Nachlaffes einen Reftbetrag für ein von ihm gemachtes Bild erhoben, und um diefelbe Zeit machte ein Anderer Anfprüche an feine Hinterlaffenfchaft.

Jacopo wurde in Nürnberg fehr hoch gefchätzt. Erft als Dürer im Jahre 1506 nach Venedig kam, fah er ein, dafs es hier noch beffere Maler gäbe als den Meifter Jacob. Auch hielt man in Venedig nicht viel von ihm. Seine Zunftgenoffen äufferten zu Dürer, wäre er gut gewefen, fo würde er in Venedig geblieben fein. Bei Jacopo de Barbaris fcheint Hans von Culmbach feine malerifchen Vorzüge, Wärme, Tiefe und Haltung des Colorits erworben zu haben. Er übertrifft in diefer Beziehung feinen zweiten Lehrmeifter, in deffen Werkftatt er um 1510 eingetreten fein mag.

Neudörffer berichtet, er hätte die Tucherfche Tafel in der Sebalduskirche neben der Sakriftei zum Gedächtnifs des Probftes Dr. Sixtus Tucher im Jahre 1513 gemalt. Diefes Werk — ein Flügelaltar — befindet fich noch heute im Chor der genannten Kirche. Auf dem Mittelbilde fitzt Maria mit dem Kinde auf einem Throne im Stil der italienifchen Renaiffance; zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte, während ein dritter die Laute fpielend am Fufse des Thrones fitzt, wie man es häufig auf venetianifchen Bildern, befonders auf denen des Bellini findet; vier andere Engel begleiten den Lautenfpieler auf anderen Inftrumenten. Zur Rechten fteht die heilige Katharina, zur Linken die heilige Barbara. Auf dem rechten Flügel finden wir die hh. Petrus und Laurentius, vor letzterem kniet der Probft Lorenz Tucher. Auf dem linken Flügel befinden fich die hh. Johannes der Täufer und Hieronymus. — Das Bild zeichnet fich durch einen hohen Grad von Anmuth und Schönheit aus, den nicht einmal Dürer in feinen Werken erreicht hat, der Faltenwurf der Gewänder zeigt »reine, einige Mal felbft grofsartige Motive. Die Färbung ift hell und klar, bald zart wie in dem weifsen Gewande der Barbara mit bläulichen Schatten, bald fatt und kräftig, wie die rothen Mäntel des Hieronymus und Petrus.«

Sandrart erzählt nun, dafs Culmbach diefes Bild nach einer Zeichnung Dürer's vom Jahre 1511 angefertigt habe. Dies Blatt, welches im Befitze Sandrart's war, ift in das Berliner Mufeum gekommen und weift unzweifelhaft die Hand Dürer's auf, abgefehen davon, dafs es fein Monogramm zeigt. Zufammen mit diefer Zeichnung, welche leicht colorirt ift, ift eine andere auf einen Bogen geklebt, welche die Madonna mit dem Kinde, die heilige Anna und auf jeder Seite drei männliche und weibliche Heilige in rundbogigen Pfeilernifchen darftellt. Diefe Federzeichnung, welche eine fchwächere Hand befonders in den Extremitäten der Figuren zeigt, rührt von Hans von Culmbach her und war vielleicht der Entwurf für die Rückfeiten des Flügelaltars. Da derfelbe jedoch an die Wand der Kirche befeftigt ift, läfst fich eine beftimmte Entfcheidung nicht geben.

Das Berliner Kupferftichcabinet befitzt ferner eine Zeichnung Hans von Culmbach's, welche mit Correcturen von Dürer's Hand verfehen ift und etwa aus dem Jahre 1518 herrühren mag. (S. die Abbildung.) Sie ftellt zwei Reiter dar, die einen mächtigen Lorbeerkranz tragen, und bildet einen Theil des Entwurfes zum Triumphzuge für den Kaifer Maximilian. Dürer fcheint auf diefen Auftrag aus künftlerifchen und anderen Gründen keinen grofsen Werth gelegt zu haben und überliefs deffen Ausführung den Händen feiner Schüler, fo dafs er nur die letzte Hand an das Werk zu legen brauchte.

In dem dritten Bande der Dürerhandfchriften des britifchen Mufeums findet man die Beftellung zu einem Votivbilde von Dürer notirt, welches ebenfalls Hans von Culmbach ausgeführt hat. Das Gemälde ift noch in der Georgenchorkapelle der Gumpertuskirche zu Anspach vorhanden und war von dem Chorherrn Matthias von Gulpen geftiftet worden. Es ftellt den Heiland die Kelter tretend dar, welche von Gott Vater gedreht wird, die Jungfrau Maria als Schmerzensmutter von fünf Schwertern durchbohrt, den heiligen Petrus und den knienden Stifter. In der Luft fchweben vier Engel.

Vielleicht das Hauptwerk von den bekannten des Meifters ift die erft vor Kurzem an's Licht gezogene Anbetung der heiligen drei Könige vom Jahre 1511 (im Befitze des Herrn Lippmann in Wien). Als das Bild entdeckt wurde, gab v. Lützow folgende Befchreibung deffelben: »Wir befinden uns in einer verfallenen Baulichkeit, aus deren im Kern backfteinernen Pfeilern und Gewölben Gräfer und Strauchwerk hervorwachfen, und von deren Bekleidung hier und da noch der Schaft einer Säule von verde antico und das forgfältige Gefüge eines Quaderbogens erhalten ift. In die ftattliche Ruine, durch deren Oeffnung oben der von grofser Strahlenglorie umgebene Stern hereinleuchtet, ift links der ftrohgedeckte Stall eingebaut, in welchem das Jefuskindlein geboren wurde. Diefes fitzt im Schoofse der Mutter auf der linken Seite des Bildes, die Händchen auf eine mit Goldftücken gefüllte, mit grüner Fifchhaut überzogene Schachtel legend, welche der rechts kniende König, ein bärtiger Alter mit Purpurmantel, Hermelin und Kette, ihm darbringt. Während der Blick des Kleinen auf dem Knienden ruht, wendet Maria, eine frifche Blondine von kindlichem Ausdruck mit reizendem Stutznäschen, ihr Antlitz wie verwundert dem links von ihr ftehenden Mohrenfürften zu, der eine goldene Deckelfchale in Händen hält. Zwei Männer aus dem Gefolge, von denen einer dem hinter der Jungfrau ftehenden Jofeph

Digitized by Google

die Hand zur Begrüfsung reicht, bilden gegen links den Abfchlufs der Gruppe. Die ganze rechte Seite und den Mittelgrund des Bildes füllt das übrige Gefolge aus, welches den dritten, hinter dem knienden ftehenden König umgiebt. Diefer trägt einen Mantel aus Brocatftoff mit grünlich und röthlich fchillerndem Seidenfutter, Pelzkragen, Turban und Halskette und nimmt foeben aus den Händen eines feiner Kriegsleute den Silberbecher entgegen, den er dem Neugeborenen zugedacht hat. Ein dichtes Gedränge von Trofsknechten mit Pferden und Kameelen fchaart fich um ihn. Einige Reiter fieht man erft von fern aus der baumreichen Berglandfchaft herbeiziehen, in welche rechts und in Mitten des Bildes Durchblicke fich öffnen. Der emailartige Schmelz und die durchfichtige Helligkeit der Farben, die nur ganz dünn aufgetragen find, fo dafs die Vorzeichnung und felbft die Mafer des Holzes öfter durchfcheint, die Feinheit der Uebergänge und des Helldunkels, endlich die fanfte Harmonie des Gefammttons verleihen dem Werke einen unbefchreiblichen Zauber und laffen fofort den Gedanken aufkommen, dafs auf feine Entftehung aufser dem in der Compofition und in einzelnen Geftalten deutlich fichtbaren Einflufse Dürer's geradezu venetianifche Mufter oder doch Traditionen mit eingewirkt haben.« (S. die Abbildung.)

Andere feiner Bilder halten fich mehr an das Vorbild Dürer's, auf einigen find Motive deffelben geradezu benutzt. In feinen befferen Portraits kommt er dem Meifter fehr nahe. Was ihm an Schärfe der Charakteriftik und an kräftiger Modellirung fehlt, das erfetzt er auf der anderen Seite durch grofse Zartheit in der Behandlung des Fleifches und durch den Schmelz der Farbentöne. Das Portrait des Jacob Fugger (nach einer Zeichnung Dürer's) im Berliner Mufeum ift ein Beifpiel dafür.

Von Hans Springinklee erzählt Neudörffer, dafs er «bei A. Dürer im Haufe war. Da erlangt er eine Kunft, dafs er im Reifsen und Malen berühmt war. Er rifs die Figuren und Leiften im Hortulus Animae und illuminiret fehr fleifsige Dinge, wie bei Georg Dummen in einem Gebetbüchlein, welches Alexius Birnbaum gefchrieben hat, zu fehen ift. Er ftarb Anno 1540.« Diefer Hortulus animae d. i. Seelengärtlein, ein fehr beliebtes Gebetbuch, erfchien im Jahre 1516 und zeigt auf dem Titelblatte eine liebliche Madonna mit dem Kinde, dem fie einen Apfel reicht, auf einem Halbmonde fitzend und von einer Glorie von Cherubim umgeben. Auch noch für andere Werke des Nürnberger Verlages zeichnete er Illuftrationen, fo eine Folge von 12 Apofteln für ein 1539 erfchienenes Buch, welches die Glaubensartikel enthält. Seelenvolle Innigkeit und Andacht ift der hervorftechende Charakterzug feiner anfpruchslofen Kunftfertigkeit, welche treulich den Spuren Dürer's folgte. Nach einer anfprechenden Vermuthung Thaufing's follen die acht Blätter des Dürer'fchen Gebetbuches in München, welche mit dem gefälfchten Monogramme Cranach's bezeichnet find, von Springinklee herrühren.

Einer verwandten Richtung gehört Erhard Schön von Nürnberg an, welcher um 1550 ftarb. Auch er illuftrirte Andachtsbücher, lieferte z. B. für

Digitized by Google

den erwähnten Hortulus Animae von 1516, etwa 20 Blätter in Dürer'ſcher Weiſe. Nebenbei trieb er theoretiſche Studien über ſeine Kunſt und vereinigte die Reſultate derſelben zu einem Büchlein, welches den Titel trägt: »Unterweiſung der Proportion und Stellung der Boſſen (d. i. der Modellfiguren), liegend und ſtehend, abgeſtohlen wie man das vor Augen ſieht in dem Büchlein durch Erhard Schön von Nürnberg für die jungen Geſellen und Jungen zur Unterrichtung, die zu der Kunſt Lieb tragen, und in den Druck gebracht 1543«. Wie er in der Vorrede erklärt, hatte er das Buch auf Bitten ſeiner Lehrlinge verfaſst, um ihnen das Studium der Schriften Dürer's und Vitruv's durch eine faſsliche Vorſchule zu erleichtern. Es enthält eine Anzahl gut gezeichneter Köpfe, ganze Körper in verſchiedenen Lagen und Bewegungen mit Conſtructionsnetzen überzogen, Schwertkämpfer, einen bewaffneten Reiter in einer Landſchaft u. a. m. — Eine ſeiner ſchönſten Zeichnungen giebt ein Holzſchnitt wieder mit einer Anbetung des Chriſtkindleins durch die Hirten, welche in einer Ruine mit ſchöner Renaiſſancearchitektur und herabhängenden Baumzweigen vor ſich geht.

Ob Georg Pencz, Sebald und Barthel Beham Schüler Dürer's im eigentlichen Sinne geweſen ſind, läſst ſich nicht mit ſicheren Zeugniſſen belegen. Jedenfalls haben ſie ſeinen Einfluſs in ſo hohem Grade erfahren, daſs ſie unter die Schüler im weiteren Sinne zu rechnen ſind. Die Brüder Beham ſtanden in freundſchaftlichem Verkehr mit Georg Pencz. Sie waren Altersgenoſſen und erlangten das Bürger- und Meiſterrecht vor 1524. Pencz wird 1523 als Meiſter erwähnt, Sebald Beham war im Jahre 1500, Barthel zwei Jahre ſpäter geboren. Die jungen Brauſeköpfe ſogen das verführeriſche Gift, das ihnen die Schriften von Karlſtadt und Münzer boten, begierig ein und machten in ihren Kreiſen Propaganda für die communiſtiſchen Tendenzen der beiden Schwärmer. Sie wurden deshalb angeklagt, vor Gericht geſtellt und im Jahre 1524 aus der Stadt verwieſen, weil ſich, wie es in dem Erkenntniſs heiſst, dieſe Maler »ſo ganz gottlos und heidniſch erzeigt als von keinem hiervor nicht erhört ſei, und das mit einem Trotz und mit Verachtung aller Prediger und ihrer weltlichen Obrigkeit.« Das Protokoll über das Verhör, welches drei Tage in Anſpruch nahm, iſt uns erhalten. Derjenige Theil, welcher Georg Pencz betrifft, iſt charakteriſtiſch genug um mitgetheilt zu werden. »Jorg Pencz ſagt auf das Fragſtück, ob er glaub, daſs ein Gott ſei: Ja, er empfind's zum Theil; ob er aber weiſs, was er wahrhaft für denſelben Gott ſoll halten, wiſs er nicht. — Was er von Chriſto halt? Halt von Chriſto nichts. — Ob er dem heiligen Evangelio und Wort Gottes, in der Schrift verfaſst, glaube? Kann der Schrift nicht glauben. — Was er von dem Sacrament des Altars halt? Halt vom Sacrament des Altars nichts. — Was er von der Tauf halt? Halt von der Tauf nichts. — Ob er an eine weltliche Obrigkeit glaube und einen Rath zu Nürnberg für ſeine Herren erkenne über ſein Leib, Gut und was äuſserlich iſt? Wiſs von keinem Herrn denn allein von Gott«.

Begreiflicher Weiſe konnte der Rath der Stadt die Vertreter und Verbreiter derartiger Meinungen inmitten der religiöſen Wirren damaliger Zeit, zu

denen er ſelbſt noch keine beſtimmte Stellung eingenommen hatte, in Nürnberg nicht länger dulden.

Im folgenden Jahre, 1525, bat Georg Pencz den Rath um Milderung ſeiner Strafe. Man entledigte ihn ſeines Bürgerrechts und aller Pflichten und geſtattete ihm ſich in Windsheim niederzulaſſen. Später wurde die Verbannung zurückgenommen. Im Jahre 1526 befand ſich auch Sebald Beham wieder in Nürnberg; vielleicht kehrte Pencz um dieſelbe Zeit zurück. Sechs Jahre ſpäter erhielt er eine Beſtallung »einem Rathe zu gewarten mit ſeiner Kunſt zum Reiſſen, Malen und Viſirmachen« (d. h. Anfertigung von Zeichnungen). Der neue »Rathsmaler« war jedoch damals in ſo ärmlichen Verhältniſſen, daſs ihm ein Jahrgehalt von 10 Gulden »aus angezeigter Noth« vorausbezahlt werden muſste. Für jede einzelne Arbeit, die bisweilen, wenigſtens nach unſeren Begriffen, das engere Gebiet des Malers überſchritt, erhielt er eine beſondere Vergütung. So vergoldete er im Jahre 1538 die Randleiſten zu Dürer's groſsen Apoſtelbildern für 15 Gulden. Zwei Jahre ſpäter machte er für den Rath eine Zeichnung des Schloſſes zu Gent für einen Gulden. Weiter findet ſich im Rathsarchiv die Notiz, daſs der Rath im Jahre 1543 durch ihn und Sebald Peck »die Stadt Nürnberg von auſsen in Grund ſetzen« und eine Anſicht derſelben entwerfen lieſs. Sie erhielten dafür die ſtattliche Summe von 261 Gulden 8 Schillinge und 10 Pfund alte Pfennige für gehabte Unkoſten.

Daneben war Pencz vielfach für Privatleute thätig. So erfahren wir urkundlich, daſs er im Jahre 1544 das Portrait des Cardinals Granvella, Kanzlers Karl's V., malte und daſſelbe durch ſeinen Sohn auf die Loſungsſtube bringen lieſs, um es den Loſungsherrn zu zeigen. Der Knabe erhielt dafür ein Geldgeſchenk. Die Jahreszahl 1544 trägt auch das Portrait eines Fürſten, welches ſich in der Galerie zu Darmſtadt befindet. Im Jahre 1536 malte er das, nur im Stich erhaltene, Portrait des Nürnberger Senators Chriſtoph Coler kurz vor dem Tode desſelben. Er portraitirte auch den öſterreichiſchen General Sebald Schirmer, einen geborenen Nürnberger. Da uns auſser den genannten noch mehr als ein Dutzend Bildniſſe von der Hand des Pencz bekannt ſind, dürfen wir daraus folgern, daſs er als Portraitmaler eine gewiſſe Beliebtheit beſaſs, und wir werden bei näherer Betrachtung ſeiner maleriſchen Eigenſchaften ſehen, daſs er in der That in dieſem Fache künſtleriſch am höchſten ſteht.

Von einem beſonders intereſſanten Werke von ihm, welches leider untergegangen iſt, berichtet Sandrart ausführlich. »So iſt auch rühmlich zu gedenken, daſs unſer Künſtler in Nürnberg in des edlen Herren Volkamer ſchönem Luſtgarten zu End einer Galerie das Obertheil eines Zimmers mit Oelfarben gemalt und repräſentirt, ob wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Zimmerleute aber geſchäftig, die Zwerghölzer, Bretten und Tannen einzuziehen, andere ſind in Arbeit den Dachſtuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen dem gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln alſo natürlich erſcheinet, daſs viele dadurch angeführt und das Gemälde vor wahr und natürlich anfänglich geurtheilet, wie dann dieſer Irrthum ſonderlich vorgeht, wann es an dem Ort beſichtigt wird, wo unſer Jörg Pencz ſeinen Horizont vernünftig eingerichtet hat. –« Der Rath hatte ihn im Jahre 1521, alſo in ſeiner Jugend, bereits zur Reſtauration

der Rathhausbilder verwendet, welche im Jahre 1340 von Hans Graff gemalt worden waren. Es ſollte nämlich der Rathhausſaal für den im nächſten Jahre zu Nürnberg abzuhaltenden Reichstag feſtlich hergerichtet werden. Zu dieſem Zwecke entwarf Dürer auch Zeichnungen zu neuen Wandmalereien. Die Muſikantengruppe zwiſchen den Eingangsthüren wurde von Pencz ausgeführt.

Zum letzten Male finden wir Pencz im Jahre 1548 erwähnt. Er verehrte dem Rath »ein künſtliches Gemäl, St. Hieronymus Bild« und erhielt dafür 80 Gulden. Das Bild, im Jahre 1544 gemalt, befindet ſich gegenwärtig in der Morizkapelle

Joſeph's Verkauf. Kupferſtich von Georg Pencz.

zu Nürnberg und ſtellt den Heiligen in ſeiner mit Büchern und andern Geräthſchaften reich ausgeſtatteten Klauſe, auf einen Todtenkopf weiſend, dar. Wir haben ein im 16. Jahrhundert beliebtes Memento mori vor uns, deſſen Erfindung vielleicht auf Quentin Maſſys zurückgeht. Im Jahre 1550 war Pencz bereits todt. Er hatte Weib und Kind in ſo groſser Armuth hinterlaſſen, daſs der Rath genöthigt war, für ihn 60 Gulden zu bezahlen, welche er einer Vormundſchaft ſchuldete. Neudörffer berichtet, daſs er im Monat October des Jahres 1550 »ſammt ſeinem Sohne Egidius auf einen Tag« geſtorben ſei.

Derſelbe Neudörffer fällt über ihn ein ſehr günſtiges Urtheil. »Obwohlen was von dieſem Georgen Penczen in Kupfer vorhanden genugſam anzeigt, was trefflichen Verſtands und Geiſts dieſer Mann in der Kunſt gehabt, ſo iſt er auch des Conterfettens ſehr gewiſs und im Malen mit der Farben ſehr fleiſsig geweſen, alſo

Digitized by Google

Anne Boleyn, and the Duke of Norfolk, her uncle, who had been the chief instrument in her elevation, were the first to desert her. Her own father, Sir Thomas Boleyn, Earl of Wiltshire, was appointed to sit on the trial of his daughter and her brother, and to pronounce the sentence of death upon them. Anne Boleyn was tried on the 15th of May, 1536, and condemned to be burned or beheaded at the king's pleasure. Her brother, Lord Rochford, was tried on the same day, and condemned to be hanged, drawn, and quartered. Four days after the sentence was carried into execution.

ANNE BOLEYN.

Anne Boleyn was executed on the 19th of May, 1536, on Tower Hill. She was beheaded by the executioner of Calais, who had been sent for on account of his skill in the use of the sword. Her last words were, "Good Christian people, I am come hither to die, for according to the law, and by the law, I am judged to die, and therefore I will speak nothing against it. I pray God save the king, and send him long to reign over you, for a gentler nor a more merciful prince was there never; and to me he was ever a good, a gentle, and sovereign lord. If any person will meddle of my cause, I require them to judge the best. And thus I take my leave of the world and of you all, and I heartily desire you all to pray for me. O Lord, have mercy on me, to God I commend my soul."

Landauer Brüderhauſe zu Nürnberg — letzteres vom Jahre 1537 — befinden, ſo beläuft ſich die Zahl der von ſeiner Hand erhaltenen Bildniſſe auf fünfzehn.

Von mythologiſchen und hiſtoriſchen Darſtellungen, welche in Galerien auf ſeinen Namen gehen, ſind ihm mit Sicherheit nur drei Bruchſtücke einer Anbetung der Könige in der Galerie zu Dresden und eine in italieniſcher Manier ausgeführte Venus mit Amor in der Münchener Pinakothek zuzuſchreiben. Die meiſten der übrigen Bilder ſind, ſelbſt wenn ſie auch mit einem aus G und P zuſammengeſetzten Monogramme bezeichnet ſind, von fremder Hand nach Kupferſtichen gemalt.

Wennſchon die bekannten Daten aus dem Leben Pencz' ſeinen von Sandrart behaupteten Aufenthalt in Italien ganz unwahrſcheinlich machen, ſo widerlegen ſeine Kupferſtiche, von denen uns 126 erhalten ſind, vollends die Behauptung Sandrart's. Der chronologiſch erſte Kupferſtich von ſeiner Hand trägt nämlich die Jahreszahl 1535. Wenn wir nun auch annehmen, daſs einzelne Blätter früher entſtanden ſind, ſo kann es ſich, im Hinblick auf die techniſche Ausführung derſelben, nur um zwei oder drei Jahre handeln. Marc Anton, bei welchem Pencz gelernt haben ſoll, war aber bereits im Jahre 1533 geſtorben. Folglich müſste unſer Künſtler etwa in den Jahren 1519—1521 bei ihm gelernt haben, denn von letzterem Jahre an iſt ſeine Anweſenheit in Nürnberg conſtatirt. Das iſt aber aus dem Grunde unwahrſcheinlich, weil Marc Anton damals noch nicht Ruf genug beſaſs, um Schüler aus fernen Landen an ſich zu ziehen, während Dürer in der Vaterſtadt des Pencz längſt auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtand. Es iſt ferner zweifelhaft, ob Pencz überhaupt vor dem Jahre 1530 in Kupfer geſtochen hat. Seine Blätter, welche in der techniſchen Behandlung nur wenig von einander verſchieden ſind, zeigen nämlich ohne Ausnahme jene Manier, welche die Beham durch Vereinigung der deutſchen und der italieniſchen Grabſticheltechnik herausgebildet haben. Während nämlich die Beham ſich in ihren Anfängen noch an die einfachen Strichlagen Dürer's hielten und ſelten damit eine groſsartige Wirkung erzielten, arbeitet Pencz nur in der ſpäteren rein maleriſchen Weiſe, welche die Zeichnung in Licht und Schatten, in Weichheit der Modellirung und in der Abſtufung der Töne durch alle Mittel des Grabſtichels zu erreichen ſucht.

Bei Pencz tritt das religiöſe Element noch mehr in den Hintergrund als bei andern »Kleinmeiſtern«. Andachtsbilder im eigentlichen Sinne hat er überhaupt nicht geſchaffen. Nur wo ihn das Gegenſtändliche reizte, wo ſich ihm Gelegenheit bot, eine Anzahl von Figuren maleriſch zu gruppiren, da entlehnte er Stoffe der Bibel. Heilige und legendariſche Vorgänge hat er nie gewählt. Er arbeitete für den Verkauf und ſtach deshalb gewöhnlich eine Folge von Blättern, welche eine Erzählung illuſtrirten oder in einem beſtimmten Gedankenzuſammenhange ſtanden. Die Geſchichte des Abraham, des Joſeph (S. die Abbildung mit Joſeph's Verkauf) und des Tobias, 25 Blatt aus dem Leben Jeſu gehören der erſten Kategorie an. Zehn Blätter mit Scenen aus dem alten Teſtament verſinnbildlichen den im 16. Jahrhundert beliebten Gedanken von der verderblichen Herrſchaft des Weibes über den Mann. Da wird Salomo durch ſeine Weiber zum Götzendienſte verleitet, Holofernes kommt durch Judith um ſeinen Kopf und die treuloſe Delila verräth den vertrauensſeligen Simſon.

Mit grofser Vorliebe behandelte er die antike Sage und Gefchichte. Auch hier verband er gern ähnliche Vorgänge zu einer zufammenhängenden Reihe. So bildete er eine Anzahl berühmter Liebespaare: Medea und Jafon, Paris und Oenone, Procris und Kephalos, ferner Beifpiele von Standhaftigkeit und Unerfchrockenheit aus der römifchen Gefchichte: Mucius Scaevola, Curtius, Manlius und Regulus, unglückliche Frauen aus dem Alterthum, die meift durch Mord um der Liebe willen ftarben: Dido, Virginia, Artemifia, Sophonisbe (S. die Abbildung). Der umfangreichfte feiner Stiche, überhaupt einer der gröfsten des 16. Jahrhunderts, ift mit feinem vollen Namen, feiner Herkunft und der Jahreszahl 1539 bezeichnet. Er ftellt in zahlreichen Figuren die Eroberung von Carthago durch die Römer dar. —

Die fechs Triumphzüge nach den Gedichten des Petrarca hat er nicht nach eigenen Entwürfen geftochen, fondern vielleicht nach den Stichen eines italienifchen, der paduanifchen Schule naheftehenden Meifters. — Pencz ift ein correcter und gefchickter Zeichner und verleugnet diefe Eigenfchaften auch auf feinen Kupferftichen nicht. In der Modellirung des nackten Körpers fucht er fich mehr an die grofsartigere Formengebung der Italiener zu halten. Da er aber von den Muftern feiner Heimat zu abftrahiren hatte, konnte er fich von einer gewiffen Plumpheit befonders in der weiblichen Körperbildung nicht frei machen, wie denn Grazie und Anmuth in den Figuren überhaupt nicht zu den hervorragenden Eigenfchaften der deutfchen Kleinmeifter gehören.

Sebald Beham, der Freund und Kunftgenoffe des Pencz, wurde im Jahre 1500, zwei Jahre vor feinem Bruder Barthel, in Nürnberg geboren. Die Talente des Bruderpaares entwickelten fich ziemlich früh. Von Beiden befitzen wir Kupferftiche aus ihrem achtzehnten Lebensjahre, welche zeigen, dafs fie damals bereits die hauptfächlichen Schwierigkeiten der Technik überwunden hatten. Beide hatten auch das Bürger- und Meifterrecht bereits vor 1524 erworben und waren fchon verheirathet, als fie in dem genannten Jahre jenes im Leben des Pencz erwähnte Verhör beftanden. Ein gewiffer Veit Virsperger hatte fie denuncirt und nachher als Zeuge ausgefagt, »er erkenne diefe zwei Beham als Leute, die des Glaubens übel berichtet oder aber verhärtet find, haben bei einem Pfaffen, dem ein ehrbar Rath die Stadt verfagt, viel Gemeinfchaft gehabt, und gleichwohl fei er etliche Mal zu ihnen gegangen, fie auch zu fich geladen um brüderlich willen, der Meinung, fie der Wahrheit zu berichten. Aber in Summa der ein Bruder, Barthel genannt, der fprech, er kenne keinen Chriftum, wifs nichts von ihm zu fagen, fei ihm ebenfo als wenn er höre von Herzog Ernften fagen, der in Berg gefahren foll fein. Hab er ihn wollen den Glauben lehren und gefragt, ob er den könne, der ihm geantwortet, hab den nie gelernt. So fei auch der Sebald nicht minder halsftarriger und teufelhafter denn diefer, und fei befchwerlich, dafs Chriftenleut follen um fie fein als ihre Weiber, diefelben fie auch fo irrig gemacht, dafs die nicht wüfsten, wo hinaus.« Sebald leugnete im mündlichen Verhör hauptfächlich die Transfubftantiation im Abendmahl und die Heilswirkung der Taufe. Auch Barthel hielt Taufe und Abendmahl »für einen blofsen Menfchentand.« Der

heiligen Schrift könne er gleichfalls nicht glauben und deshalb wolle er auf ſeiner Meinung beharren, »bis die Wahrheit komme.«

Sie wurden ebenſo wie Pencz mit der Verbannung beſtraft. Barthel wendete ſeiner Vaterſtadt für immer den Rücken, während ſich Sebald in der Nähe von Nürnberg aufgehalten zu haben ſcheint. Im Jahre 1526 gab der Buchdrucker Wandereiſen ein Buch heraus unter dem Titel: Das Papſtthum mit ſeinen Gliedern gemalet und beſchrieben, welches mit Holzſchnitten ausgeſtattet iſt, zu denen S. Beham die Zeichnungen geliefert hat. Vielleicht war mit der officiellen Einführung der Reformation in Nürnberg die Verbannung vom Rathe aufgehoben worden. Das Büchlein iſt eine Flugſchrift gegen die römiſche Geiſtlichkeit im agitatoriſchen Sinne des Reformationszeitalters. Die Figuren tragen zwar keinen carricaturenhaften Charakter an ſich, dafür ſind aber die Verſe deſto ſchärfer. Ein anderes, directes Zeugniſs von Sebald's erneutem zeitweiligem Aufenthalt in Nürnberg liegt uns in der etwas dunklen Ueberlieferung von einem ärgerlichen Rechtshandel vor, in den Beham durch die Erben Dürer's verwickelt wurde. Dürer war geſtorben, als ſich ſeine »vier Bücher von menſchlicher Proportion« im Druck befanden. Bei ſeinen Lebzeiten war ihm eine Schrift von den Proportionen der Pferde von einer ihm bekannten Perſönlichkeit entwendet worden. Der Meiſter ſchwieg aus irgend einem Grunde über dieſen Vorfall. Als ſich aber nach ſeinem Tode das Gerücht verbreitete, der Formſchneider Hieronymus und der Maler Sebald Beham gingen damit um, ein von letzterem verfaſstes »Büchlein von der Proportion« zu veröffentlichen, legte die Wittwe Dürer's dagegen Proteſt beim Rathe ein, weil ſie die beiden Leute für die Diebe jenes Manuſcriptes hielt. Der Rath, der, wie wir geſehen haben, auf Sebald Beham und aus demſelben Grunde auch auf den unruhigen Hieronymus nicht beſonders gut zu ſprechen war, verfügte, daſs Beham ſein Buch nicht eher publiciren dürfe, als bis Dürer's Werk veröffentlicht ſei. Was Dürer über die Proportion der Pferde geſchrieben haben mag, läſst ſich aus keiner der vorhandenen Notizen nachweiſen; vermuthen aber darf man mit Grund, daſs er ſich bei der Feſtſtellung der Proportionen der Pferde derſelben Methode bedient habe, welche er bei den menſchlichen Proportionen angewendet hat. Dieſe iſt aber von der Beham'ſchen grundverſchieden. Während Dürer in ſeinen Werken die Reſultate vielſeitiger Meſſungen im Einzelnen und im Ganzen zuſammenfaſst, conſtruirt Beham ein nach ſeiner Meinung ideales Muſterpferd aus dem Quadrat heraus, deſſen Proportionen jedoch mit dem Ideale nicht das Mindeſte zu thun haben. Sein Büchlein von der »Proportion der Roſs«, welches noch im Jahre 1528 in Nürnberg erſchien, hat er ſpäter, um drei Abtheilungen erweitert, noch einmal herausgegeben. Es kam im Jahre 1546 unter dem Titel »Kunſt- und Lehrbüchlein« heraus und fand trotz ſeines mehr als einfachen Inhalts groſsen Beifall. Es kam offenbar einem »tiefgefühlten Bedürfniſſe« der Zeit entgegen. Damals mochte es ebenſoviel kunſtwüthige Dilettanten als heutzutage gegeben haben, während die Zunftgenoſſen über das, was einer der ihren zum Beſten gab, hochmüthig die Achſeln gezuckt haben mögen. Im Grunde kam es wohl weniger auf die in dem Buche mitgetheilten Regeln und praktiſchen Winke an, als auf die Zeichenvorlagen, deren allerdings zum Theil ganz treffliche darin enthalten ſind.

Digitized by Google

Kathe Kollwitz (1867–1945) was a German artist, printmaker, and sculptor. Her work focused on poverty, war, death, motherhood, and the working class. Kollwitz was the first woman elected to the Prussian Academy of Arts and was a member of the Berlin Secession group of artists.

Self-Portrait (1934) Lithograph, 14.8 × 14.8 cm (5.8 × 5.8 in). Kollwitz's self-portraits are among her most powerful works. Here she depicts herself in her old age, with a deeply lined face and a look of weariness and sadness. The image is a testament to the hardships she endured during her long life, including the loss of her son in World War I and the rise of the Nazi regime in Germany.

haben. Für letztere ſprechen wenigſtens die zahlreichen Ausgaben und Ueberſetzungen der Dürer'ſchen Schriften; doch waren dieſe Werke jedenfalls häufiger in den Händen der Mathematiker als in den Händen der Künſtler anzutreffen.

Lange hielt Sebald Beham nicht mehr in Nürnberg aus. Bei der übergroſsen Concurrenz, dem abnehmenden Wohlſtand und der notoriſchen Vernachläſſigung aller künſtleriſchen Beſtrebungen von Seiten der Reformation muſste er ſich nach einem andern Unterkommen umſehen. Vom Jahre 1530 an können wir die Spuren ſeiner Thätigkeit in Ingolſtadt, München, dann wieder in Nürnberg und endlich bis nach Frankfurt am Main verfolgen, wo er ſich im Jahre 1534 dauernd niederlieſs. In der Zwiſchenzeit war er auch für den Erzbiſchof Albrecht von Brandenburg, Kurfürſten von Mainz, thätig. In der königlichen Schloſsbibliothek zu Aſchaffenburg iſt ein mit acht Miniaturen geſchmücktes Gebetbuch des Cardinals aufbewahrt, von denen vier — die beſten — das Monogramm des Sebald Beham tragen. Dieſes Gebetbuch ſtammt aus dem Jahre 1525. Die Miniaturen ſtellen die Beichte, die Vorbereitungen zur Meſſe und die Meſſe ſelbſt dar. Vielleicht mögen dieſe trefflich gelungenen Arbeiten den Cardinal veranlaſst haben, dem kunſtfertigen Maler einen gröſseren Auftrag zu geben, deſſen ſich letzterer im Jahre 1534 entledigte. Er ſchmückte eine ornamentirte Tiſchplatte mit vier figurenreichen Scenen aus dem Leben des David, wie der König aus einer ſiegreichen Schlacht heimkehrend von dem Volke jubelnd empfangen wird, wie er die ſchöne Bathſeba im Bade belauſcht, wie Urias, Bathſeba's Gatte, in der Schlacht fällt, und wie der Prophet Nathan dem königlichen Sünder eine Buſspredigt hält. Die zweite dieſer Scenen iſt die originellſte. Es handelt ſich dabei weniger um den König David, der in ziemlich weiter Entfernung auf einem Balkone ſichtbar iſt, als um den Cardinal Albrecht, welcher von ſeinem Hofſtaate umgeben an der Brüſtung lehnt, welche das Baſſin einſchlieſst. Er iſt auch ungleich berechtigter zu dieſem unbefangenen Schönheitsgenuſs, wenn die Tradition wahr iſt, welche erzählt, daſs die Bathſeba im Bade das Portrait der ſchönen Margaretha Ridinger, der Geliebten des Cardinals, ſei. Der Künſtler ſcheint dieſes prächtige Werk mit einem gewiſſen Stolze betrachtet zu haben, da er ſich ſelbſt auf demſelben verewigt hat. Er ſteht, mit einem ſchwarzen, pelzverbrämten Mantel bekleidet, welcher ſeine Geſtalt bis auf die rothen Strümpfe verhüllt, in ſelbſtbewuſster Haltung hinter einer Brüſtung. In der Rechten hält er einen Zirkel, während er die Linke auf eine Tafel ſtützt, welche eine lateiniſche Inſchrift mit ſeinem Namen und dem des fürſtlichen Beſtellers enthält. Der ungemein klare und goldige Ton und die weiſslichen Lichter, die fröhlich bunten Farben und die überaus fleiſsige Ausführung, die treffliche und geiſtreiche Zeichnung der kleinen Figuren machen dieſes Gemälde zu einem der erfreulichſten und anziehendſten aus der deutſchen Renaiſſancezeit. Die Tafel befindet ſich jetzt im Salon carré des Louvre.

In Frankfurt entwickelte Beham eine rege Thätigkeit, welche, ſo viel wir wiſſen, ausſchlieſslich dem Holzſchnitt und dem Kupferſtich zu gute kam. Er that ſich mit dem hochgebildeten Buchdrucker Chriſtian Egenolff zuſammen und illuſtrirte eine Anzahl Bücher, welche aus deſſen Verlage hervorgingen. Im Jahre 1534 erſchien zunächſt eine mit zahlreichen Holzſchnitten ausgeſtattete »Welt-

Digitized by Google

chronik«, von denen achtzig nach Zeichnungen Beham's angefertigt ſind. Dieſe Holzſchnitte, welche Stoffe aus dem alten Teſtamente behandeln, erſchienen im nächſten Jahre in einem beſonderen Buche und erlebten in dieſer Form bis zum Jahre 1576 neun verſchiedene Ausgaben. Ein Buch mit 26 Holzſchnitten zur Offenbarung St. Johannes kam vor 1539, eine Sammlung von Bildern zum neuen Teſtament im Jahre 1551 heraus. Ferner erſchien im Egenolff'ſchen Verlage ein von Beham illuſtrirtes Handbuch der Fecht- und Ringerkunſt und eine aus dem Lateiniſchen überſetzte Schrift, welche Vorſchriften für eine geregelte Lebensweiſe und zur Erhaltung der Geſundheit enthält, unter dem Titel: Des Geſunden Lebensregiment.

Trotz einer höchſt angeſtrengten Thätigkeit auf dem Gebiete des Kupferſtichs und der Zeichnung für den Holzſchnitt ſcheint Beham nichts erübrigt zu haben. Wie gewöhnlich fiel der ganze Gewinn dieſer Thätigkeit dem Verleger zu. — Aus dem Jahre 1540 ſtammen drei kleine Medaillons in Speckſtein, welche im Berliner Muſeum aufbewahrt werden und auſser ſeinem von einem Lorbeerkranze umgebenen Monogramme h ſein Portrait und das ſeiner Frau Anna zeigen. Anna war vier Jahr älter als ihr Gatte, ſtand alſo damals im vier- und vierzigſten Jahre ihres Lebens; ihre Züge ſind ſtreng und reizlos. Die Schönheit der deutſchen Frauen ſcheint im ſechszehnten Jahrhundert nicht ſehr dauerhaft geweſen zu ſein. Auch Sebald zeigt in ſeinem Aeuſseren keine Spur von jener wild-genialen Künſtlernatur, welche einſt gegen die öffentliche Gewalt keck revoltirte.

Mit dieſer ſchlicht bürgerlichen, faſt philiſtröſen Erſcheinung ſtimmt wenig die Ueberlieferung Sandrart's, nach welcher Beham gegen Ende ſeines Lebens eine Weinſchenke errichtet habe, in ein liederliches Leben verfallen und um 1545 geſtorben ſei. Letztere Nachricht iſt erweislich falſch. Sebald ſtarb erſt im Jahre 1550. Sandrart hat ſeine Mittheilung wahrſcheinlich aus einer Tradition geſchöpft, welche ſich auf Grund der in die letzten Lebensjahre fallenden Arbeiten des Künſtlers gebildet haben mag. In einer ſtattlichen Reihe von kleinen, meiſterhaft ausgeführten Kupferſtichen und Holzſchnitten illuſtrirte Beham nämlich das luſtige Leben und Treiben der Bauern auf Hochzeiten und Kirchweihfeſten. Daſs es bei ſolchen Gelegenheiten nicht gerade manierlich zugeht, weiſs Jedermann, und da der Künſtler keinen Anſtand nahm, all' die Scenen des Uebermuths, der tollen Laune und der Trunkenheit naturgetreu darzuſtellen, machten ihn die ehrſamen Perrückenphiliſter des 17. Jahrhunderts ohne weiteres zum Geſinnungsgenoſſen jener tollen Cumpane. Ein meiſterhaft mit der Feder gezeichnetes Selbſtportrait vom Jahre 1549 (S. die Abbildung) zeigt uns den Meiſter allerdings von einer ganz anderen Seite als jenes fünf Jahre früher entſtandene Bildniſs. Das iſt wirklich eine entſprechende Hülle für den friſchen, ungebundenen Geiſt, welcher aus ſeinen Werken mit unwiderſtehlicher Beredſamkeit ſpricht. Daſs er aber in thatenloſe Liederlichkeit verſunken ſei, dagegen ſpricht die groſse künſtleriſche Thätigkeit, die er gerade in ſeinen letzten Lebensjahren entwickelte. Der künſtleriſche Nachlaſs Sebald Beham's beläuft ſich, abgeſehen von ſeinen Gemälden und Miniaturen, von denen nur wenige Ueberreſte erhalten ſind, auf etwa 20 Zeichnungen, 270 Kupferſtiche und an 500 Holzſchnitte. Von letzteren

rühren etwa 400, von den Kupferſtichen 180 aus der Zeit ſeines Aufenthalts in Frankfurt her.

Zeichnung eines nackten Mannes von S. Beham. (Original: K. Kupferſtichkabinet in Berlin.)

Wie das Sittenzeugniſs Meiſter Sebald's auch ausfallen mag, die Künſtler dürfen als ihr Recht beanſpruchen, mit einem anderen moraliſchen Maſsſtabe gemeſſen zu werden als die Leute gewöhnlichen Schlages. Ueberdies muſs der

Gewinn, welchen die Kunſt aus dem Genie Behams gezogen hat, alle Läſterzungen zum Schweigen bringen. Als Zeichner kommt er ſeinem Vorbilde und Lehrer, dem groſsen Dürer, von allen Epigonen am nächſten (S. die Abbildung),

Heilige Familie. Holzſchnitt von S. Beham.

als Kupferſtecher übertrifft er ihn in der Zartheit und Feinheit der techniſchen Behandlung wie des maleriſchen Gefühls. Auch in der Formengebung offenbart Beham einen beſſeren und feineren Geſchmack. Er ſteht vollſtändig auf dem

Boden der Renaiſſance, während Dürer noch mit vollen Kräften gegen die »antikiſche Art« ankämpft. Dagegen ſteht Beham in der Groſsartigkeit ſeiner Motive, in der Tiefe ſeiner Charakteriſtik dem Altmeiſter bei weitem nach. Er war eine leichtlebige, oberflächliche Natur, welche ſich nicht gern lange bei einer Sache aufhielt. Wie ein Schmetterling flog er von Blüthe zu Blüthe und nippte hie und da ein wenig, ohne ſich ſatt zu trinken und in den Grund zu vertiefen. Die glänzende Oberfläche genügte ihm. Er war ein erſtaunlich geſchickter Virtuos, in allen Sätteln gerecht. Darum umfaſst ſein künſtleriſches Vermächtniſs auch das geſammte Stoffgebiet, welches ſich die bildende Kunſt im ſechzehnten Jahrhundert erſchloſſen hatte. Das alte und neue Teſtament, Madonnen (S. die Abbildung) und Heilige, Mythologie und Geſchichte, Allegorie und Genre — alles findet ſich in zahlreichen Darſtellungen und in vielfachen Variationen unter ſeinen Kupferſtichen und Holzſchnitten vertreten. Seine Arbeiten erfreuten ſich einer auſserordentlichen Popularität. Er erfaſste mit glücklicher Hand ein von Dürer ein paar Mal angeſchlagenes Thema und variirte es mit Hülfe ſeines

Tanzende Bauern (Die Monate). Kupferſtich von S. Beham.

reichen Erfindungstalentes und ſeines friſchen Humors. Er griff hinein in das Leben der Bauern, er ſuchte ſie nicht bei ihrer Arbeit, ſondern bei ihren Vergnügungen auf und traf dabei den rechten volksthümlichen Ton. Er iſt der Volks- und Bauernmaler von Beruf und auf dieſem Gebiete als Vorläufer der niederländiſchen Bauernmaler, eines Brueghel, Brouwer, Oſtade, Teniers anzuſehen. Die Dorfmuſikanten mit ihren Sackpfeifen, die Hochzeitstänzer Hinz und Kunz in ihren zerlumpten Coſtümen, aber mit der Fülle eines wahrhaft göttlichen Humors umgürtet, ziehen in tollen Reigen an uns vorüber. (S. die Abbildungen). Es wird weidlich gezecht, es wird geliebt herüber und hinüber, es wird gerauft, bis endlich der Gott des Weines alle Welt unter ſeine Macht beugt. Ab und zu überſchreitet Beham allerdings die Grenzen der Wohlanſtändigkeit, aber wie dieſes Wort erſt das Product unſerer zartfühlenden Zeitgenoſſen iſt, ſo war dieſer Begriff auch nicht in einer Zeit vorhanden, wo der Wahlſpruch galt: Naturalia non sunt turpia! Beham's Darſtellungen aus dem Bauernleben waren allbeliebt. Seine tanzenden Bauern waren ein willkommener Schmuck der geräumigen Humpen, welche die Töpferkunſt des ſechzehnten Jahrhunderts

Digitized by Google

mit entſprechenden Bildwerken zu verzieren beliebte, nicht minder als ſeine Apoſtel, welche gleichfalls auf zahlreichen Trinkgefäſsen figuriren.

Barthel Beham, der jüngere der Brüder, kehrte nach ſeiner Verbannung der Vaterſtadt für immer den Rücken. Das Glück war ihm günſtiger als ſeinem Bruder. Lange ſcheint er nicht nach einem Unterkommen geſucht zu haben, denn ſchon 1527 finden wir ihn in München thätig. Aus dieſem Jahre ſtammt nämlich ein in Kupfer geſtochenes Portrait des bayriſchen Kanzlers Leonhard von Eck. Obgleich die religiöſen und politiſchen Anſichten Barthel's den am

Geſtalten aus dem Bauernkriege. Kupferſtich von S. Beham.

Münchener Hofe geltenden direct widerſprachen, liefs ſich der Maler dennoch — und nicht zum Schaden ſeiner Kunſt — an den Hof feſſeln. Gerade bei den katholiſchen Fürſten und Edelleuten Bayerns eröffnete ſich ihm ein Feld für ſeine Thätigkeit, welches er unter einer lutheriſchen Bevölkerung ebenſowenig gefunden hätte wie es ſein Bruder Sebald in Frankfurt fand. Barthel ſcheint demnach in Bayern, wo man die Anhänger Luthers verfolgte, enthauptete oder verbrannte, für ſeine radikalen Tendenzen keine weitere Propaganda gemacht, ſondern dieſelben hübſch für ſich behalten zu haben. »Herzog Wilhelm in Bayern, ſo erzählt Neudörffer, hat des Barthel Gemähl und Kunſt in Ehren gehalten.« Er malte für den Herzog und deſſen Bruder Ludwig eine Reihe Portraits, ihre eigenen und die ihrer Vorfahren und Verwandten, von denen noch heute ſechzehn in der Ahnengalerie des Schleiſsheimer Schloſſes erhalten ſind. Indeſſen befinden ſich dieſelben in einem ſo verdorbenen Zuſtande, daſs wir auf Grund derſelben uns von den Fähigkeiten Barthel's als Portraitmaler keinen Begriff machen könnten, wenn nicht in der Galerie zu Augsburg ein wohlerhaltenes Bildniſs des Pfalzgrafen Otto Heinrich vorhanden wäre, welches uns für den Verluſt der anderen

Digitized by Google

Gemälde entſchädigt. Dieſes Portrait ſowohl wie die in Kupfer geſtochenen Bildniſſe Kaiſer Karls (S. die Abbildung) und König Ferdinands berechtigen uns, Barthel Beham den erſten Portraitmalern ſeiner Zeit an die Seite zu ſtellen. In der Lebenswahrheit, in der Gröſse der Auffaſſung, in der ſchlichten Wiedergabe der Perſönlichkeit kommen ſie Holbein näher als Dürer, welcher nicht ſelten das Charakteriſtiſche der Perſon zu übertriebenem Ausdruck brachte. — Wahrſcheinlich hat Barthel für die bayriſchen Herzöge auch gröſsere Arbeiten, Altarbilder u. dgl. ausgeführt. Jedoch iſt uns nur ein Bild erhalten, welches ſich durch das Wappen

Die Madonna am Fenſter. Kupferſtich von B. Beham.

des Herzogs Wilhelm als in ſeinem Auftrage gemalt erweiſt. Es behandelt die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und befindet ſich in der Münchener Pinakothek. Beham ſcheint dieſes Gemälde ſehr hoch gehalten zu haben, denn er ſetzte neben der Jahreszahl 1530 ſeinen vollen Namen BARTHOLOME BEHEM darauf.

Ein völlig umfaſſendes Bild von den maleriſchen Fähigkeiten Beham's gewinnen wir aber erſt aus ſeiner umfangreichen Thätigkeit für den Grafen Gottfried Werner von Zimmern. Es iſt ein merkwürdiges Zuſammentreffen, daſs der im Herzen ſtreng proteſtantiſche Maler einer der letzten deutſchen Künſtler

Digitized by Google

ANNE DE MONTMORENCY
CONNESTABLE ET MARESCHAL DE FRANCE
GOUVERNEUR ET LIEUTENANT GENERAL POUR LE ROY EN LANGUEDOC

Anne de Montmorency, after a drawing by François Clouet in the Bibliothèque Nationale, Paris. Engraved by Thomas de Leu. Size of the original, 0·19 × 0·14 m. Bibliothèque Nationale, Paris.

Papſt und ſeine Diener gerichtet. Der Marien- und Heiligencultus, der im deutſchen Weſen ſo tief begründet liegt, überdauerte die Reformation noch eine geraume Zeit. Der geiſtige Verkehr zwiſchen den heiligen Patronen und ihren Schützlingen war ein ſo inniger und familiärer, ein ſo wenig excluſiv kirchlicher, daſs die Reformation vorerſt an dieſem Verhältniſs nichts ändern konnte und wollte.

Wir ſehen demnach nichts Auffallendes darin, daſs der proteſtantiſche Maler mit groſser Liebe Andachtsbilder malte, welche zur Verherrlichung des katholiſchen Cultus beſtimmt waren. Der gröſsere Theil dieſer Arbeiten befindet ſich in der fürſtlichen Fürſtenbergſchen Galerie zu Donaueſchingen. Nur das Mittelſtück eines Flügelaltars, welches die Anbetung der Könige darſtellt, iſt noch an ſeinem urſprünglichen Orte, in der Stadtkirche zu Meſskirch verblieben, wohin es Graf Werner und ſeine Gattin Apollonia geſtiftet hatten. Wie viel Flügel der Altar gehabt hat, iſt nicht recht erſichtlich. Drei derſelben befinden ſich in Donaueſchingen. Der eine zeigt die heilige Magdalena, der zweite den h. Martinus, Biſchof von Tours, mit ſeinem Schützling, dem in voller Rüſtung knienden Grafen, während die dritte Tafel Johannes den Täufer und die Gemahlin des Stifters darſtellt. — Ein zweiter Flügelaltar, welcher aus der Kapelle von Schloſs Wildenſtein ſtammt, trägt die Jahreszahl 1536. Das Mittelbild ſtellt die Madonna mit dem Kinde dar, von den vierzehn Nothhelfern umgeben. Auf den Flügeln der Innenſeite ſieht man wiederum das kniende Stifterpaar, den Grafen und ſeine Gemahlin, während die Aufsenſeiten zuſammen eine Darſtellung des Oelbergs bilden. Ein kleiner Flügelaltar mit der heiligen Anna ſelbdritt auf dem Mittelbilde und den hh. Andreas, Erasmus, Chriſtophorus und Sebaſtian auf den Flügeln aus Schloſs Wildenſtein, ebenſo eine Kreuzigung aus Schloſs Meſskirch ſind der Zeit ihrer Entſtehung nach zwiſchen die beiden oben genannten Altarwerke zu ſetzen, ſodaſs der Flügelaltar vom Jahre 1536 das der Zeit nach letzte Werk Beham's iſt, welches eine Jahreszahl trägt. Denn bald nach 1536 ſcheint Barthel nach Italien gegangen zu ſein. Neudörffer, auf deſſen Bericht wir hinſichtlich ſeiner letzten Lebensſchickſale beſchränkt ſind, ſchlieſst ſeine Mittheilungen über ihn mit folgenden Worten: »Herzog Wilhelm in Bayern hat des Barthel Gemähl und Kunſt in groſsen Ehren gehalten, der ihm dann auch von Erfahrenheit und Kunſt wegen in Italien auf ſeiner Fürſtlichen Gnaden Koſten geſendet. Barthel ſtarb im Jahre 1540 in Italien unvermuthet.« Mitten in der Blüthe ſeiner Jahre, auf dem Höhepunkte ſeiner Kunſt, den er eben erſt erreicht hatte, verſchwindet einer der genialſten Vertreter der deutſchen Renaiſſance aus der Kunſtgeſchichte, ohne einen mehr als allgemeinen Einfluſs auf die Entwickelung derſelben ausgeübt zu haben. Eine dunkle Tradition von ſeiner Bedeutung als Maler — von ſeinen groſsen Gemälden ging jede Kunde bis auf unſere Zeit verloren — erhielt ſich bis in das ſiebzehnte Jahrhundert hinein. Sandrart erzählt nämlich, er hätte vor 40 Jahren (von dem Erſcheinen ſeiner Kunſtakademie im Jahre 1675 an gerechnet) von dem achtzigjährigen Maler Donauer in München gehört, »es wäre dieſer Böhm (Beham) ſeiner Zeit unter die allerbeſte teutſche Maler gezählt worden; welches auch der hochberühmte und ſehr curios Wachsboſſirer Alexandro Abondio bejahet, der mir auch umſtändlichen Bericht von ſeinen Werken gegeben.«

Nach den vorhandenen Gemälden hat uns Woltmann eine Charakteriſtik des Malers entworfen, der wir folgendes entnehmen. »Die groſsartigen Charakterköpfe auf der oben erwähnten Anbetung der Könige, namentlich des knienden Greiſes, die Lieblichkeit des Kindes, das mit beiden Händen nach dem Goldgefäſs greift, und der zahlreichen kleinen Engel, die ſchillernde Pracht der Farbe, die beſonders in den reichen Gewändern, dann aber auch in der landſchaftlichen Umgebung mit der verfallenen Bogenhalle, dem ſaftigen Grün und den Schweizer Bergen zur Geltung kommt, machen das Gemälde zu einem Hauptwerk. Ganz auf gleicher Höhe ſtehen die Flügel mit den ſtattlich repräſentirenden Geſtalten der Heiligen und den trefflichen Bildniſsfiguren von Stifter und Stifterin. Beide erſcheinen hier an Jahren etwas jünger als auf dem Altärchen mit der von Heiligen umgebenen Madonna von 1536, welches wir für das ſchönſte des Meiſters halten möchten. Es iſt noch feiner und lieblicher, zeigt den Einfluſs italieniſcher Renaiſſance noch ſichtlicher, ohne jemals das deutſche Weſen preiszugeben. Gerade hier iſt auch die Schönheit der Landſchaft und der Scenerie bemerkenswerth, und neben dem Repräſentirenden der Haltung findet man hier und da eine Situation, welche dramatiſch aufgefaſst iſt und, wie Chriſti Abſchied von ſeiner Mutter, auch pſychologiſches Intereſſe gewährt. Zwiſchen beiden Werken ſteht die Kreuzigung aus Schloſs Meſskirch und der kleine Flügelaltar aus Schloſs Wildenſtein mit der heiligen Anna ſelbdritt, von deſſen Theilen namentlich der Flügel mit der merkwürdig gedrungenen, aber an Energie und Groſsartigkeit bewunderungswerthen St. Erasmusgeſtalt vorzüglich iſt. Dürer's Einfluſs hat auf den Geiſt der Auffaſſung wie auf die Behandlung überall eingewirkt, man erkennt denſelben in den Charakteren, in den rundlichen Köpfen voll ernſter Tiefe und Gediegenheit des Ausdrucks, und ſelbſt manche Motive Dürer'ſcher Erfindungen ſind benutzt. Aber die Elemente italieniſcher Renaiſſance ſind nicht nur im Ornament und in der architektoniſchen Umrahmung, ſondern in der geſammten Geſchmacksbildung zu ſpüren. Zeichnung und Form ſind edel und naturwahr, die Bewegungen geſchickt und gewöhnlich maaſsvoll, beſonders aber waltet im Faltenwurf ein reinerer Stil. Derſelbe iſt voll und edel, nicht kraus und kleinlich in den Brüchen wie das ſonſt ſo häufig in der Dürer'ſchen Richtung vorkommt. Der Ton der Farbe iſt klar, freudig, von geſättigter Harmonie, der Vortrag fluſſig und durchſichtig. Eine im eigentlichen Sinne religiöſe Auffaſſung iſt trotz der religiöſen Stoffe nicht vorhanden. Mit fortſchreitender Renaiſſancebildung iſt die ganze Anſchauung der Zeit und der Künſtler weltlicher geworden, auch die geheiligten Gegenſtände werden in rein menſchlichem Sinne erfaſst. Wenn aber auch eine ſo ergreifende Innerlichkeit wie aus Dürer's religiöſen Darſtellungen uns bei Beham nicht entgegentritt, ſo iſt doch das Heilige ſtets durch das Ehrwürdig-Erhabene oder Lieblich-Milde und Edle erſetzt.«

Durch ſeine Kupferſtiche, von denen 85 auf uns gekommen ſind, hat ſich Barthel Beham einen der erſten Plätze unter den deutſchen Kleinmeiſtern erworben. Seine Technik iſt in jeder Hinſicht vorzüglich. In der Feinheit und Zartheit der Linien, bei aller Schärfe und Beſtimmtheit der Charakteriſtik, iſt ihm keiner von ſeinen Zeitgenoſſen gleichgekommen. Er umfaſst zwar das ganze Stoffgebiet, welches die Renaiſſance erſchloſſen, dehnt ſich aber nicht ſehr weit in die

Digitized by Google

Breite aus; es genügt ihm, wenn er ein Thema mit ein Paar Tönen angeſchlagen. Bibliſche und mythologiſche Stoffe behandelte er nur, um in der Schönheit des nackten Menſchenleibes zu ſchwelgen, wie ſie die Renaiſſance der Kunſt offenbart hatte. Andachtsbilder finden wir nur äuſserſt wenige. Eine Madonna, welche ihr Kind ſäugt, hat nichts von der herrlichen Gnadenmutter an ſich. Wir würden ohne das Gebetbuch und ohne die ſtille Heiligkeit des Ortes eine Familienſcene aus dem häuslichen Leben vor uns zu haben glauben, ſo ſchlicht und gemüthlich iſt dieſe Darſtellung. (S. die Abbildung). Er zog auch bereits die Typen des Alltagslebens in den Kreis ſeiner Kunſt. Hier zeigt ſich ſeine friſche und kecke Laune ohne Beſchränkung, gepaart mit der feinſten und treffendſten Charakteriſtik und mit ausdrucksvoller Lebendigkeit. So führt er uns einen Wacht haltenden Landsknecht vor, der auf einem Baumſtumpf ſitzt, einen zweiten, der zu Pferde hinter einem Buſche hält, weiter einen Trommler, einen Pfeifer und einen Fahnenträger im Geſpräch, alles wohlbekannte Figuren aus den Bauernkriegen. Auch ein paar Geſtalten aus dem Landvolk zeigt er uns: einen Ackersmann mit einer Heugabel, eine Bäuerin mit Töpfen, endlich ein tanzendes Bauernpaar, ein Thema, welches, wie wir geſehen haben, in Sebald Beham einen Bearbeiter fand, dem an Virtuoſität Niemand mehr gleichkam. Seiner vortrefflichen Portraits in Kupferſtich haben wir bereits gedacht. Auch in Ornamentvorlagen für das Kunſthandwerk, in welchem die Kleinmeiſter bekanntlich excellirten und um derenwillen man ſie als die Herolde der neuen Zeit für andere Kunſtzweige betrachten darf, leiſtete Barthel Vorzügliches. Hier bewegt er ſich mit vollſter Sicherheit auf dem Boden der Renaiſſance, hier bedient er ſich ihrer Formenſprache mit einer Virtuoſität, welche den beſten Italienern nicht zu weichen braucht. Seine Genialität, ſeine Erfindungskraft und ſein Compoſitionstalent ſprechen ſich hier am glänzendſten aus. Ornamentale Gewinde, in denen ſich Genien ſchaukeln, herrliche von Ranken umſchlungene Gefäſse, die ſich oft drei- und vierfach über einander thürmen, Sphinxe, Satyrn, Hermen und Fabelthiere, welche in unerſchöpflichen Variationen unter ſich zu einem harmoniſchen Ganzen verbunden ſind, ziehen in bunter Reihe an uns vorüber. —

Ornament. Kupferſtich von S. Beham.

Ziemlich frei von dem Einfluſſe Dürer's hielt ſich in ſeinen Kupferſtichen der Goldſchmied Ludwig Krug, welcher im Jahre 1532 ſtarb. Da ſein Vater ſich 1484 in Nurnberg als Goldſchmiedemeiſter niederliefs, kann er erſt nach dieſer Zeit geboren ſein, vielleicht erſt gegen Ende der neunziger Jahre, da er erſt 1522 das Meiſterrecht erwarb. Wir dürfen wohl annehmen, daſs er bis zu dem Tode ſeines Vaters in deſſen Werkſtatt gearbeitet hat, denn wir beſitzen von ihm einen Kupferſtich mit der Jahreszahl 1516. Ein Bildniſs von ihm aus dem Jahre 1523 trägt die Unterſchrift: Aurifaber, Pictor et Sculptor Norimbergae clarissimus

Digitized by Google

Ob man daraus ſchlieſsen darf, daſs Ludwig Krug auch Maler geweſen, iſt ſehr zweifelhaft. Waagen ſah zwar im Liverpool-Inſtitution ein Gemälde mit ſeinem Handzeichen, welches die Geburt Chriſti darſtellt, indeſſen ganz genau mit einem ſeiner Kupferſtiche übereinſtimmt. Aus dieſem Grunde darf man an der Originalität des Bildes zweifeln und vielmehr in demſelben eine Kopie von fremder Hand nach jenem Kupferſtiche erblicken. »Ich könnt nicht erdenken, berichtet Neudörffer von ihm, was dieſem Ludwig Krug an Verſtand der Silber- und Goldarbeit, im Reiſsen (d. i. Zeichnen), Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten ſollt abgangen ſein« und Sandrart ſagt, er »war auch einer von den erſten Kupferſtechern in unſerm Teutſchland geweſen, als welche damals das gröſste Lob und den Ruhm in dieſer Kunſt vor allen Italienern und Franzoſen gehabt« Mit Sebald Beham wird er als derjenige genannt, deſſen Ornamentvorlagen in Kupferſtich aufs eifrigſte von den Goldſchmieden benutzt wurden. Von dieſen Ornamentſtichen iſt uns nichts erhalten. Ueberhaupt ſind nur 16 Kupferſtiche nachweisbar, welche ihm mit Sicherheit zugeſchrieben werden können. Dreizehn derſelben ſind religiöſen Inhalts. Eine Geburt Chriſti und als Seitenſtück dazu eine Anbetung der heiligen drei Könige, welche in einer ſchönen Renaiſſancehalle vor ſich geht, Chriſtus am Kreuz und eine Madonna mit dem Kinde, welcher ein Engel die Schleppe trägt, ſind die bedeutendſten ſeiner Stiche. — Krug ſteht weniger unter dem Einfluſſe Dürer's als unter dem Schongauer's und vornehmlich der flandriſchen Schule. Die Härte ſeiner Umriſſe, die Magerkeit der Glieder und ihre ſchmächtigen Verhältniſſe, die markirten Züge und die eingefallenen Augen finden in der holländiſchen Schule vor Lucas von Leyden und in den älteſten Kuperſtichen des Lucas ſelbſt Verwandtes.

Dagegen ſteht Hans Leonhard Schäufelein ganz unter dem Einfluſſe Dürer's. Er iſt gewiſſermaſsen nur das Echo des groſsen Meiſters, in deſſen Werkſtatt er, wie man annimmt, bis 1505 arbeitete, in welchem Jahre Dürer beim Antritt ſeiner Reiſe nach Venedig dieſelbe auflöſte. Vorher mochte er bei dem Lehrer Albrecht's, bei Michael Wohlgemuth gelernt haben. Er war nicht viel jünger als Dürer. Sein Vater, aus Nördlingen gebürtig, lieſs ſich um 1476 in Nürnberg nieder, und bald darauf mag Hans geboren worden ſein. Der fleiſsige und geſchäftige Wohlgemuth wird dem jungen Maler als Vorbild für ſeinen handwerksmäſsigen Kunſtbetrieb der ſpäteren Jahre gedient haben. Es entſprach ſeinem ſpeculativen Sinne nicht, in Kupfer zu ſtechen, wie auch Wohlgemuth dieſe zeitraubende Kunſt nicht betrieb. Er entwarf mit ſchneller Hand Zeichnungen für den Holzſchnitt, welche eine faſt unendliche Zahl erreicht haben, und legte wie Wohlgemuth eine Malerwerkſtatt an, aus welcher hunderte von Altarbildern hervorgingen, Die erſte Spur der Schäufelein'ſchen Thätigkeit bemerken wir auf einem aus der Dürer'ſchen Werkſtatt hervorgegangenen Altar, welcher im Jahre 1502 für den Kurfürſten Friedrich von Sachſen ausgeführt wurde und der ſich gegenwärtig in der Sommerreſidenz des Erzbiſchofs von Wien, in Ober-St. Veit befindet. Das Mittelbild zeigt eine ſehr figurenreiche Compoſition, die Flügel im Innern links den Hinauszug zur Kreuzigung, rechts Chriſtus, welcher der

Magdalena als Gärtner erſcheint, an den Aufsenſeiten die lebensgroſsen Figuren der heiligen Sebaſtian und Rochus. Dürer ſcheint nur die Skizze zu dem ganzen Gemälde angefertigt zu haben. Der Entwurf zum Mittelbilde, von 1502 datirt, befindet ſich im Muſeum zu Baſel, die Zeichnungen zu den Flügelbildern beſitzt das Städelſche Inſtitut in Frankfurt am Main. Der gröſste Antheil an der Malerei gehört Schäufelein. »Man erkennt ihn, ſagt Thauſing, an vielen männlichen, nach einer beſtimmten Richtung hin idealiſirten Köpfen. Es ſind längliche, regelmäſsige Geſichter mit vorſpringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingeſattelten Naſen und tief eingeprägten Mundwinkeln, die den ſonſt edlen Zügen einen Anflug von ironiſchem Lächeln verleihen.« Schäufelein verzerrte die Dürer'ſchen Idealköpfe, indem er ausſchlieſslich das Charakteriſtiſche auf Koſten der Schönheit hervorhob. Er iſt überhaupt eines jeden Schönheitsgefühles faſt baar. Die Schule Dürer's verlieſs er zu einer Zeit, welche man die Sturm- und Drangperiode des groſsen Meiſters nennen kann. In ihr empfing Schäufelein die Eindrücke, welche für die Ausprägung ſeines künſtleriſchen Naturels entſcheidend waren. Seine Kunſt verhält ſich zur Dürer'ſchen wie die archaiſche zur archaiſirenden, wie die alterthümliche zur alterthümelnden. Er iſt das Widerſpiel des Dürer einer beſtimmten Periode, er zeigt uns, was ſchlieſslich aus Dürer geworden wäre, wenn deſſen Weiterentwickelung im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts plötzlich Stillſtand gemacht hätte. Nichtsdeſtoweniger iſt Schäufelein ein charakteriſtiſches Glied in der Kunſtgeſchichte des ſechzehnten Jahrhunderts. Bei keinem der deutſchen Maler dieſer Epoche verquickt ſich die Kunſt ſo eng mit dem Handwerk wie bei ihm. Das Bewuſstſein von dem hohen heiligen Berufe, den wir heute der Kunſt vindiciren, war wohl bei keinem von ihnen deutlich; nur Dürer hatte eine Ahnung von dem Gott in ſeiner Bruſt. Ihr Künſtlerſtolz reducirte ſich auf ein mehr oder minder gröſseres Quantum von Handfertigkeit im Malen, Reiſsen und Stechen, in der ſie einander zu übertreffen ſuchten. Der Funke des Genies, der ihre Hand anfeuerte, glomm in ihrer Bruſt, ohne daſs ſie es wuſsten. Nur ihre Werke laſſen uns heute noch erkennen, mit welcher Macht jener Funke in dem einen oder dem andern glühte. Schäufelein's Bilder und Zeichnungen aber können wir ſchwerlich als Offenbarungen eines Genius betrachten. Es ſind eben hausbackene, handfeſte Arbeiten, wie ſie der fleiſsige, wenn auch talentloſe Schüler eines tüchtigen Meiſters zu Stande bringt.

Im Jahre 1507 erſchien in Nürnberg ein von Schäufelein illuſtrirter »Speculum passionis domini nostri Jhesu Christi« (Paſſionsſpiegel unſeres Herren Jeſus Chriſtus) mit 35 Holzſchnitten, unter denen ſich einige ganz treffliche Compoſitionen befinden. So iſt z. B. der am Kreuze ſtehende Schmerzensmann, welcher von zwei Engeln umgeben iſt, von denen der eine den Stab mit dem getränkten Schwamme hält, von relativ groſser Schönheit. Im Jahre 1512 war der Künſtler in Augsburg thätig. Dort lieferte er die 118 Zeichnungen für die Holzſchnitte, welche den von Melchior Pfinzing, dem Probſte von St. Sebald in Nürnberg, nach den Angaben des Kaiſers Maximilian verfaſsten »Theuerdank« ſchmücken ſollten. Der ausgezeichnete Formſchneider Joſt de Negker war mit der Ausführung dieſer Zeichnungen in Holzſchnitt, Buchdrucker Hans Schönsperger mit dem Druck betraut worden; Dr. Conrad Peutinger führte die Oberaufſicht. Wie

Digitized by Google

gewöhnlich bei den Aufträgen des »theuren Fürſten Maximilian« haperte es mit dem Gelde. Der Formſchneider ſah ſich deshalb veranlaſst, auf Drängen des »Reiſsers oder Malers Hanns Scheyffeln« den Kaiſer um das ausbedungene Honorar in einem Schreiben vom 27. Oct. 1512 zu mahnen. Aus dem Briefe geht hervor, daſs Schönsperger den Schäufelein für die Arbeit auserkoren und daſs »je für drei Figuren (vermuthlich drei Illuſtrationen) zween Gulden« ſtipulirt wurden. Im folgenden Jahre erſchien ein anderes illuſtrirtes Werk von Schäuffelein in Augsburg »der Heiligen Leben« mit 130 kleinen Holzſchnitten, und im Jahre 1515 ein drittes unter dem Titel »Das Leiden Jeſu Chriſti aus den vier Evangeliſten entliehen durch Wolfgang Mann« im Verlage des Hans Schönsperger, zu welchem Schäufelein eine ähnliche Stellung einnahm wie Beham zu dem Frankfurter Drucker Egenolff. An der Illuſtration dieſes Werkes, welches dreiſsig Holzſchnitte enthält, betheiligte ſich neben Schäufelein Augsburgs erſter Maler, Hans Burkmaier, und ein Schüler oder Schulgenoſſe von ihm, Georg Brew. Wiewohl nur drei Holzſchnitte das Handzeichen Schäufelein's tragen — entweder mit Anſpielung auf ſeinen Namen eine kleine Schaufel oder H und S verſchlungen —, ſo iſt doch der gröſsere Theil der Holzſchnitte auf ſeine Rechnung zu ſetzen. Im folgenden Jahre erſchien ein Werk ähnlichen Inhalts »Doctrina, vita et passio Jeſu Chriſti« (Lehre, Leben und Leiden Chriſti) bei dem Buchdrucker Anshelm in Hagenau im Elſaſs. Wir dürfen darum jedoch nicht auf einen Aufenthalt Schäufeleins im Elſaſs ſchlieſsen, vielleicht liegt in dieſem Werke nur ein unberechtigter Nachdruck vor. Im Jahre 1515 ſiedelte der Künſtler nach ſeiner Vaterſtadt Nördlingen über, wo er bis gegen das Ende ſeines Lebens thätig war. Er ſtarb 1549. Seine Gattin, eine aus Nürnberg gebürtige Patrizierstochter Namens Afra Tucherin, heirathete nach ſeinem Tode den Maler Hans Schwartz von Oettingen.

Mit dem Jahre 1515 beginnt die umfangreiche Thätigkeit unſeres Malers in Nördlingen. Er debütirte mit einem Verſuche in der monumentalen Malerei. In einem Saale des Rathhauſes malte er die Ermordung des Holofernes durch Judith und den Kampf vor Bethulia in Leimfarben auf die Wand. In der erhaltenen Stadtkammerrechnung heiſst es darüber: »Zahlt Meiſter Scheufl Maler von der Histori Judith und Olyfernis ertötung In der oberen neuen Stuben auf dem Rathhaus zu malen 42 Fl. 20 Kr.« Schäufelein malte in Leimfarben, eine Technik, die heute in der Wachsmalerei für ähnliche Zwecke ihr Seitenſtück gefunden hat. Ein Vorſtudium zu dieſem Bilde, auf Leinwand gemalt und mit dem vollen Namen des Künſtlers bezeichnet, iſt im Landauerbrüderhauſe in Nürnberg zu ſehen. Die Aſſyrer wie die Juden ſtecken ſelbſtverſtändlich in den Ritter- oder Landsknechtcoſtümen des 16. Jahrhunderts. Die Soldaten ſind zu Rotten formirt und ſchieſsen mit Kanonen auf einander los. Die Figuren ſind ſehr lebendig, wie überhaupt der Eindruck des Bildes wegen der realiſtiſchen Auffaſſung recht wohlthuend iſt. Schäufelein ſcheint ein groſser Freund des edlen Kriegshandwerks geweſen zu ſein, wenigſtens führte er dieſe Compoſition noch einmal zur Vervielfältigung durch den Holzſchnitt aus, und in ſeiner ſpäteren Zeit (1542) verſah er eine Ueberſetzung der von Boccaccio verfaſsten römiſchen Geſchichte mit Illuſtrationen, unter welchen Kämpfe im Stile des 16. Jahrhunderts die Hauptrolle ſpielen. Einmal

lautet die Erklärung eines Bildes ſogar: »Die Frantzoſen nemen Rom eyn.« (Dieſes Buch und die zahlreichen andern, welche Schäufelein im Verlaufe ſeiner fruchtbaren Thätigkeit noch illuſtrirte, ſind ſämmtlich in Augsburg, theils von Schönsperger, theils von Heinrich Stainer gedruckt worden). Ein Heft mit Zeichnungen unſeres Künſtlers, welches ſich im Privatbeſitze zu Nördlingen befindet, iſt wahrſcheinlich auch auf ſeine militäriſchen Studien zurückzuführen. Es enthält nämlich eine groſse Anzahl von Pferdezäumen in allen möglichen Formen. Dieſe Zeichnungen liegen vermuthlich einem in Paris 1531 von dem Baſeler Buchhändler Chriſtian Wechel veröffentlichten Werke zu Grunde, welches den Titel »Hippiatria sive Marescalia« trägt und 43 verſchiedene Pferdezäume enthält.

Das älteſte ſeiner datirten Oelbilder — von 1507 — beſitzt die Galerie des Schloſſes Bellevue in Kaſſel. Die heilige Magdalena, mit einem reich geſtickten Brocatgewande und prächtigem Mantel bekleidet, der von ihren Schultern in krauſen Falten herabgeglitten iſt, kniet mit gefalteten Händen vor dem Erlöſer, der ihr in der Geſtalt eines Gärtners erſchienen iſt. Thränen entſtrömen ihren Augen, welche andachtsvoll zu dem Heiland emporgerichtet ſind. Chriſtus hat die rechte Hand tröſtend auf ihr Haupt gelegt, während ſich die linke auf ein Grabſcheit ſtützt. Er iſt in ein weites, faltiges Gewand gekleidet, deſſen oberer und unterer Saum als Ornament die Worte trägt, mit welchen er nach dem Evangelium die Magdalena anredete. Sein Bart und ſein Haupthaar ſind ſorgfältig gekräuſelt. Der Typus ſeines Antlitzes iſt von wenig edler Bildung: eine breite, völlig flache Stirn, eine etwas aufgeſtülpte Naſe, hervorſtehende Backenknochen und ein kurzes Kinn ſind die hervorragendſten Kennzeichen. Auch die nackten Füſse ſind plump und breit. Die Magdalena iſt nicht minder reizlos. Ihre Körperverhältniſſe wie die des Chriſtus werden ſchwerlich Ebenbilder in der Natur finden. Aber für dieſe mangelhafte Bildung der Aeuſserlichkeiten entſchädigt der ſeeliſche Gehalt. Welch rührendes, inniges Gottvertrauen ſpiegelt ſich in dem ſcheinbar ſo flachen Geſicht der Magdalena, und welche Hoheit leuchtet aus den unedlen Zügen des Heilands! Dazu beſeelt dieſe beiden Figuren eine Fülle des Lebens, welche ſich ſelbſt in den geringſten Kleinigkeiten ausſpricht. Jenes krauſe Gewirr der Gewandfalten, welches die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts bis auf Dürer in ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit auf ihren Gemälden arrangirten, iſt nur ein Ergebniſs ihrer auf die genaueſte Wiedergabe des realen Lebens gerichteten Beſtrebungen. Der Sinn für eine groſsartige, über allem Zufälligen erhabene Drapirung fehlte ihnen. Erſt Dürer gelangte dazu in ſeinen vier Apoſteln.

Den Hintergrund des Bildes füllt eine ſich weithin ausdehnende Landſchaft mit Felſen, Bergen und Baumgruppen. Im Mittelgrunde zur Linken bemerkt man die beiden Marien an dem leeren Grabe Chriſti. Der landſchaftliche Theil des Bildes — Bäume, Pflanzen und Gräſer — wie das Brocatgewand der Magdalena und ihr Haar ſind mit der gröſsten Liebe ausgeführt. (S. d. Abbildung.) Wenn wir dieſe zahlloſen Striche verfolgen, welche nur mit der Spitze eines haarfeinen Pinſels ausgeführt ſein können, ſo werden wir mit dem höchſten Erſtaunen vor der Kunſtfertigkeit Schäufeleins erfüllt, der während der vierzig Jahre ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit ca. 80 Oelgemälde und zahlloſe Zeichnungen für den Holzſchnitt ausführte. Wir

Fig. 1. Illustration from Ludwig Richter's *Die Kinder des Hauses* (1847), showing the family gathered around the piano. Richter's illustrations for this book are among the most detailed and affectionate depictions of German middle-class domestic life in the nineteenth century.

ſeine Kunſt. In ſeinen ſpäteren Lebensverhältniſſen fand er freilich häufig Gelegenheit, gröſsere Aufgaben zu löſen, aber damit verflachte ſich auch zugleich der ohnehin nicht groſse Fond ſeines künſtleriſchen Vermögens. Je mehr er in die Breite ging, deſto flüchtiger wurde die maleriſche Ausführung ſeiner Bilder. Dann werden die Köpfe ſeiner Figuren noch gleichgiltiger und leerer, die Körperproportionen noch mangelhafter, und die Färbung verliert den warmen, harmoniſchen Ton, der ſeine beſten Bilder ſehr vortheilhaft ſelbſt vor manchen ſeines groſsen Lehrmeiſters auszeichnet.

Aus ſeiner erſten Nördlinger Zeit rührt eine groſse, figurenreiche Ausſtellung Chriſti in Leimfarben her. Sie befindet ſich auf der Burg zu Nürnberg und trägt die Jahreszahl 1517. Der ſchmerzlich ergriffene Pilatus zeigt den Heiland von einem Balkone herab den unten verſammelten Juden, welche ein wildes, höhnendes Geſchrei erheben. Mitten unter ihnen bemerkt man die ohnmächtig gewordene Maria, von den heiligen Frauen unterſtützt. Das Bild iſt ſehr frei und leicht wenn auch flüchtig ausgeführt, und macht faſt den Eindruck einer colorirten Zeichnung.

Sein ſchönſtes und bedeutendſtes Werk befindet ſich in der Hauptkirche von Nördlingen. Es iſt ein Flügelaltar, den Schäufelein im Auftrage des Vicekanzlers Kaiſer Karl's V., Nicolaus Ziegler, im Jahre 1521 malte. Das Mittelbild ſtellt die Beweinung Chriſti nach der Kreuzabnahme dar. Joſeph von Arimathia und Nicodemus halten in einem Leinentuche den Körper Chriſti aufrecht. Maria, von Johannes und einer heiligen Frau unterſtützt, breitet ihre Arme nach dem Leichnam des Sohnes aus. Der Künſtler hat die verſchiedenen Abſtufungen des Schmerzes in feinſter Weiſe in den Geſichtern der heiligen Frauen zum Ausdruck gebracht. Am ſchönſten und rührendſten ſpiegelt ſich derſelbe in dem Antlitze der heiligen Magdalena. Den Hintergrund bildet, wie gewöhnlich auf den Gemälden Schäufelein's, eine weite Landſchaft, in der man Golgatha mit den gekreuzigten Schächern ſieht. Das innige Naturgefühl, welches ſich in vielen Gemälden dieſes Meiſters ausſpricht, iſt eben eines der ſchätzbarſten Erbtheile des Dürer'ſchen Geiſtes. — Die vier Flügel weiſen vier Heiligengeſtalten auf: Paulus, auf ſein Schwert geſtützt, ein heiliger Kaiſer (Karl der Groſse?), welchem ein Engel ein Schwert überreicht, die heilige Eliſabeth, einen Armen ſpeiſend, und die heilige Barbara. Letztere beiden ſtehen in weiſsen Niſchen.

Auf dieſen Bildern ſind die Formen edler gebildet, die Gewandfalten klarer und geſchmackvoller arrangirt als ſonſt bei ihm üblich, und der lederbraune Ton des Fleiſches iſt einem goldgelben gewichen. Die Malweiſe iſt meiſt gediegen, ſo daſs man annehmen darf, Schäufelein habe ſich noch an den in Nördlingen befindlichen Gemälden des alten Herlen, eines Malers aus der van Eyck'ſchen Schule, weiter gebildet. In einzelnen Frauenköpfen bricht ſogar ein gewiſſes Schönheitsgefühl durch, welches wir nur noch auf einem zweiten Bilde des Meiſters treffen, wiederum einer Beweinung von Chriſti Leichnam, die ſich ebenfalls in der Nördlinger Hauptkirche befindet und aus dem Jahre 1516 ſtammt. Wir erfahren aus einer alten Rechnung, daſs Schäufelein für den Ziegler'ſchen Altar die bedeutende Summe von 175 Goldgulden erhielt.

Das umfangreichſte von ſeinen noch vorhandenen Gemälden iſt ein aus

16 Bildern beſtehender Altar in der Kirche des ehemaligen Kloſters Anhauſen bei Oettingen. Das Mittelbild ſtellt die Krönung Mariä dar.

Die gröſsere Zahl ſeiner übrigen Bilder trägt den Stempel handwerksmäſsiger Arbeit an ſich, und ſelbſt die Beſſeren unter ihnen bieten keine neuen Züge, um das Bild ſeines maleriſchen Schaffens zu vervollſtändigen.

In der letzten Zeit ſeines Lebens wandte Schäufelein ſeine Thätigkeit wiederum dem Holzſchnitt zu. Er illuſtrirte Cicero's Buch von den Pflichten, die Hiſtorien des Boccaccio, einen deutſchen Plutarch, den goldenen Eſel des Appulejus, ein Buch mit diätetiſchen Vorſchriften und mehrere religiöſe Werke. Am erfreulichſten ſind aus dieſer Periode einige dem täglichen Leben entnommene Darſtellungen, Bilder aus dem Soldatenleben und namentlich die zwanzig Blätter mit Hochzeitstänzern, welche einen Brautzug bilden (S. die Abbildung). Sie gehören zu dem Beſten, was er für den Holzſchnitt gezeichnet, und bilden einen wichtigen Beitrag zur Coſtümgeſchichte. Ein Abendmahl, gleichfalls in Holzſchnitt ausgeführt, zeichnet ſich vornehmlich durch ſeine ungewöhnliche Gröſse — 0,71 m. hoch und 1,02 m. breit — und durch die reine und groſsartige Auffaſſung der reichen Renaiſſancearchitektur des Saales aus, in welchem das Mahl eingenommen wird.

Mit Schäufelein ſchlieſst die Reihe derjenigen jüngeren Maler, von denen wir annehmen dürfen, daſs ſie mit Dürer entweder als Schüler oder als Gehilfen in ſeiner Werkſtatt in nähere Berührung gekommen ſind.

Zwar ſoll eine Zeichnung von der Hand Dürer's exiſtiren mit einer Inſchrift, laut welcher der Meiſter dieſelbe dem Albrecht Altdorfer im Jahre 1509 verehrt haben ſoll, aus der man alſo allenfalls auf ein näheres perſönliches Verhältniſs auch dieſes Künſtlers zu dem groſsen Nürnberger ſchlieſsen könnte. Da indeſſen die Zeichnung verſchollen iſt, läſst ſich die Sache nicht unterſuchen. Im Jahre 1509 war Altdorfer bereits als Bürger in Regensburg anſäſsig, wohin er 1505 von Amberg übergeſiedelt war, und wo er in demſelben Jahre das Bürgerrecht erworben hatte. Altdorfer war ein Mann, der eine vielſeitige Thätigkeit entwickelte. Er war Baumeiſter, Maler, Kupferſtecher, Zeichner und Aquarelliſt. Der Hauptſchwerpunkt aber ruht immer auf ſeiner Thätigkeit als Baumeiſter und in zweiter Linie als Tafelmaler, und wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn wir bei genauer Betrachtung der Reſultate ſeiner übrigen Kunſtthätigkeit auf Schritt und Tritt dem Dilettanten begegnen. Da er jedoch, wie ſeine Arbeiten lehren, ein geiſtreicher Mann war, ſo machen ſeine Gemälde, Kupferſtiche und Zeichnungen zum gröſseren Theile einen wenn auch nicht immer angenehmen, ſo doch intereſſanten Eindruck. Er gehörte jedoch nicht zu den Baumeiſtern, welche an der Ausbildung jenes reizvollen Bauſtiles Theil nahmen, den wir als »deutſche Renaiſſance« bezeichnen, er war vielmehr nur ein tüchtiger Handwerksmeiſter, der wohlbeſtallte Rathsbaumeiſter von Regensburg, welcher im Dienſte ſeiner Stadt nur Bauwerke von praktiſcher Bedeutung aufzuführen hatte.

Da Altdorfer im Jahre 1505 das Bürgerrecht in Regensburg erwarb, ſo muſs er damals mindeſtens 25 Jahre alt geweſen ſein; mithin fällt ſeine Geburt ſpäteſtens in das Jahr 1480. Er kam in Regensburg bald zur Geltung. Im Jahre 1509

Digitized by Google

ſteuerte nämlich der Rath zu einem Gemälde, welches er für den Chor der Peterskirche gemalt hatte, den Betrag von 10 Gulden bei. Während der erſten Zeit ſeines Aufenthaltes in jener Stadt ſcheint er ſich vorzugsweiſe mit der Tafelmalerei beſchäftigt zu haben. Auf dieſem Gebiete weiſs ſich der unſichere, dilettirende Zeichner ſehr geſchickt hinter einem ſoliden Impaſto und einem lebhaften Colorit, welches den übrigen Schülern Dürer's fehlt, zu verbergen. Was er von Dürer nachweislich entlehnt hat, iſt meiſt rein äuſserlicher Natur: gewiſse Combinationen der Compoſition, welche der ganzen Richtung gemein ſind; der knittrige Faltenwurf, den Dürer eher uberwunden als eingeführt hat, und gewiſſe Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung und der Charakteriſtik der Köpfe, die Altdorfer ſehr wohl aus Dürer'ſchen Kupferſtichen und Holzſchnitten gelernt haben kann. Hingegen macht ſich bei Altdorfer ein ſtarker phantaſtiſcher Hang geltend, der ſich ſowohl in der Auffaſſung und in der Wahl des Sujets als auch in der Compoſition und in gewiſſen Beleuchtungseffecten und am meiſten in der Behandlung der Natur offenbart. Wir ſehen bald, wie dieſer Künſtler eine beſtimmte Richtung Dürer'ſcher Kunſt ausbildete, welche der Nürnberger Meiſter nur nebenher und gewiſſermaſsen nur Studien halber cultivirte, die Landſchaftsmalerei. Aber nicht einmal auf dieſem Gebiet können wir einen direkten Zuſammenhang mit Dürer nachweiſen: es ſind allgemeine Berührungspunkte vorhanden, aber ſie reichen nicht aus, um ihn als einen Nachahmer Albrecht's bezeichnen zu können. Zwar hat Altdorfer noch keine Landſchaften im modernen Sinne gemalt, ſondern im Vordergrunde ſeiner Bilder ſpielt ſich immer noch ein bedeutſamer Vorgang aus der bibliſchen, einmal auch aus der Profanhiſtorie ab. Aber er behandelt die Landſchaft nicht mehr als bloſsen Hintergrund, ſondern er verleiht ihr neben den Figuren eine ſelbſtändige Geltung. Er ſucht ihr nicht nur durch eine originelle, meiſt phantaſtiſche Compoſition einen beſonderen Reiz zu geben, er führt auch das einzelne mit erſichtlicher Liebe und gröſster Gewiſſenhaftigkeit aus. Bäume und Sträucher, Blätter, Pflanzen und Gräſer, Berge, Burgen und zerfallene Gemäuer — alles wird mit der erdenklichſten Sorgfalt wiedergegeben, wie es dem Auge des naturbegeiſterten Malers erſchien. Freilich fehlte ihm der Geiſt, das Ganze der Natur aufzufaſſen, er hielt ſich nur an ihre einzelnen Producte und vereinigte das Zuſammengeleſene zu einem phantaſtiſchen Ganzen, welches erſt durch die Laune des Malers ein ſolches wurde. Allmälig rückte der landſchaftliche Fond in den Vordergrund, mehr und mehr wendeten ſich der Fleiſs und die Liebe des Malers der unbelebten Natur zu, und das menſchliche Treiben im Vordergrund ſank zur bloſsen Staffage herab. Aus dieſem Grunde darf man Altdorfer den Vater der modernen Landſchaftsmalerei nennen, wenn auch ſeine Production nicht umfaſſend genug und zu zerfahren war, um eine beſtimmte Wirkung auf die Weiterentwickelung dieſes Kunſtzweiges auszuüben. Seine Oelbilder, kaum 25 an der Zahl, ſind bei ſeinen Lebzeiten nicht über Bayern hinausgekommen, und auch jetzt befindet ſich kaum der dritte Theil auſserhalb. Auch Zeichnungen von ihm ſind nicht allzu zahlreich. Sie ſcheinen aber ſchon frühzeitig in hoher Schätzung geſtanden zu haben, da neuerdings, nachdem einige groſse Privatſammlungen von Handzeichnungen in den Beſitz öffentlicher Kabinette, z. B. des Berliner Muſeums, übergegangen ſind, einige Doubletten Altdorfer'ſcher Zeichnungen zu Tage

Digitized by Google

Liberty also sells the traditional Japanese kimono in silks and cottons, and has a wide range of Japanese accessories, including fans, parasols, obi sashes, and tabi socks. Liberty's Japanese department is also a source of Japanese fabrics, which are used in many of the designs.

In 1966 Liberty of London, Ltd., opened a shop in Tokyo, and in 1967 Liberty of Japan, Ltd., was established to run it. Liberty of Japan, Ltd., is a Japanese company, and the shop is run entirely by Japanese staff. Liberty of London, Ltd., has a 40 per cent interest in the company, and the Japanese partners have the remaining 60 per cent. The shop is in the Ginza district of Tokyo, and it sells a wide range of Liberty goods, including clothing, fabrics, and accessories. The shop also has a tea room, which serves traditional Japanese tea and cakes.

Sonne goldig beleuchtet. Auf einem Madonnenbilde und der Alexanderſchlacht der Münchener Pinakothek finden ſich ähnliche Beleuchtungsmotive. Aus dem Jahre 1507 iſt auch die kleine Landſchaft mit einer Satyrfamilie im Vordergrunde, welche mit der Suermondtſchen Sammlung in das Berliner Muſeum übergegangen iſt.

Das ſchönſte ſeiner Jugendbilder, gleichfalls mit 1507 bezeichnet, und vielleicht die naivſte und liebenswürdigſte ſeiner Schöpfungen überhaupt befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. In einer mächtigen verfallenen Ruine, durch deren lückenhaftes Dach der nächtliche Himmel ſchaut, liegt das Chriſtkindlein auf einem Bündel Stroh, von Engelknaben umgeben. Vor ihm kniet die Madonna, ſorgſam über den kleinen Heiland gebeugt. Eine groſse Leiter führt zu dem Heuboden unter dem Dache hinauf; an ihrem Fuſse ſteht der heilige Joſeph und leuchtet mit der Laterne empor, damit die Engelein, welche hinaufklimmen, um Stroh herabzuholen, beſſer ſehen können. Einer iſt oben an der Luke ſichtbar, um ein Bündel herabzuwerfen; aber vorher iſt ein anderer aus der Luke auf die Erde hart neben das Chriſtkind heruntergepurzelt. Ein dritter Engelknabe läuft erſchreckt herbei, um zu ſehen, ob ſich ſein Geſpiele ein Leid gethan hat. Aus dem Mittelgrunde ſchreiten ein Paar Hirten durch das zerfallene Thor, dem neugeborenen Erlöſer ihre Ehrfurcht darzubringen. Ganz im Hintergrunde färbt bereits die aufgehende Sonne die den Horizont umſäumenden Wolken roth.

Aus dem Jahre 1510 ſtammt ein kleines Bild der Münchener Pinakothek, welches im Vordergrunde eines ſchönen Buchenwaldes den heiligen Georg im Kampfe mit dem Drachen zeigt. Rechts eröffnet ſich ein Ausblick auf eine waldige Berglandſchaft. Vom Jahre 1510 bis zum Jahre 1517 iſt kein datirtes Bild von Altdorfer nachzuweiſen. Indeſſen fallen in dieſe Zeit alle ſeine ſeltſamen mit Jahreszahlen verſehenen Zeichnungen, die ſich bis auf unſere Zeit erhalten haben. Eigenthümlich und ſeltſam ſind dieſe Zeichnungen nicht blos ihres phantaſtiſchen Charakters, ſondern ihrer techniſchen Behandlung wegen. Altdorfer operirt gewöhnlich nur mit drei Farben. Er grundirt ſein Blatt ſehr ſtark mit einem ſatten, gleichmäſsigen Ton: grün, roth, rothbraun, gelb oder blau. Auf dieſen Untergrund trägt er die Zeichnung ganz frei mit der Pinſelſpitze in weiſs auf und braucht nebenbei noch etwas ſchwarz zu den Umriſſen und um einige tiefere Töne, Uebergänge, Schatten und dergl. zu erzielen. Dürer, vornehmlich aber Baldung Grien, liebten dieſe eigenthümliche Zeichnungsmanier gleichfalls ſehr; keiner aber hat ſie mit ſolcher Virtuoſität behandelt wie Altdorfer. Auch auf dieſen Arbeiten ſpielt die Landſchaft die Hauptrolle. Seine phantaſtiſche Naturanſchauung konnte gerade in dieſen grellen Effekten, in dieſen ſchroffen Gegenſätzen zwiſchen Hell und Dunkel am beſten zur Geltung kommen. Er liebt beſonders die Fichte, deren herabhängende Nadeln er mit gröſster Genauigkeit nachbildet. Aus den Spalten der Felſen, aus den Ritzen verfallener Gemäuer ſprieſsen Pflanzen heraus und ſchwingen ſich bald in kühnen Bögen nach aufwärts, bald ſenken ſie ſich wie tropiſche Schlingpflanzen herab. Dieſe hängenden Pflanzen und Gräſer ſind ein charakteriſtiſches Merkmal der Altdorfer'ſchen Landſchaftsmalerei. Einigen jüngeren Malern imponirte dieſe wunderliche Phantaſtik dergeſtalt, daſs ſie gleichfalls Landſchaften im Stile Altdorfer's

componirten und ſo deſſen eigenartige Richtung bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus fortpflanzten.

Das Berliner Kupferſtichkabinet iſt beſonders reich an ſchönen Zeichnungen dieſes Meiſters. Die älteſte derſelben, von 1509, zeigt mitten in einer prachtvollen Landſchaft den auf dem Oelberg betenden Chriſtus, welchem ſich aus dem Hintergrunde die Schergen nähern. Chriſti Einzug in Jeruſalem und eine groſse Kreuzigung ſind mit 1510 und 1511 bezeichnet. Von 1512 iſt die Anbetung der Könige, die gröſste unter den Berliner Zeichnungen, von der wir unſern Leſern eine Kopie vorlegen (S. die Abbildung). Eine Geburt Chriſti in der Petersburger Eremitage, wie die Berliner Zeichnung auf braunem Papier in weiſs und ſchwarz ausgeführt, ſcheint das Pendant zu der Letzteren zu bilden. Von beſonderer Schönheit iſt eine Landſchaft mit einer reichgekleideten Frau und zwei Reitern im Vordergrunde aus dem Jahre 1514. Unter den Berliner Blättern befindet ſich auch eine nur mit der Feder ausgeführte Landſchaft ohne Staffage, zu welcher das Dresdener Kupferſtichkabinet ein Seitenſtück bietet. Hier führt eine breite Straſse zu einer Kirche empor, die auf einem Berge liegt. An einem Abhang zur Linken windet ſich noch ein Fuſsſteig zu derſelben Anhöhe hinauf. Fichten und Laubholz füllen den Vordergrund. Wir haben in dieſer Zeichnung den Entwurf zu einer der Landſchaften vor uns, welche Altdorfer ſpäter in Kupfer ätzte und zu einem gröſseren Cyklus vereinigte. Die Radirung eignete ſich vorzugsweiſe zur Wiedergabe der feinen Gräſer und Pflanzen, der Fichtennadeln und Mooſe, die der Künſtler in ſeinen Landſchaften mit Vorliebe verwendete. Wir haben dieſe Radirungen etwa in den Anfang der zwanziger Jahre zu ſetzen. In dem letzten Drittel ſeines Lebens aber ſcheint Altdorfer weder den Grabſtichel noch die Radirnadel geführt zu haben, da in dieſe Zeit ſeine umfangreiche Bauthätigkeit fällt.

Im Jahre 1513 befand ſich unſer Meiſter bereits in guten Verhältniſſen. Er kaufte in dieſem Jahre eine »eigene Behauſung ſammt Thurm und Hofſtatt am St. Veitsbach bei den Auguſtinern«, welche noch heute mit Ausnahme der erneuerten Faſſade faſt in demſelben Zuſtande erhalten iſt und zu den ſtattlichſten Wohnhäuſern von Regensburg gehört. Im Jahre 1518 erwarb er bereits ein zweites Haus. Um dieſelbe Zeit hatte er ſich auch eine bürgerliche Stellung zu erringen gewuſst. Er wurde Mitglied des äuſseren Rathes und muſste als ſolches im Jahre 1519 der Regensburger Judengemeinde ihre Vertreibung aus der Stadt verkündigen. Die fanatiſirte Bürgerſchaft hatte vorher die Synagoge und den Friedhof der Juden zerſtört. Wir finden unter den Stichen Altdorfer's zwei Erinnerungsblätter an dieſes Ereigniſs. Das eine zeigt uns das Innere der Synagoge mit einer lateiniſch abgefaſsten Inſchrift: »Im Jahre des Herren 1519 wurde die jüdiſche Synagoge in Regensburg durch ein gerechtes Gottesurtheil von Grund aus zerſtört«; auf dem zweiten Blatte ſehen wir die Vorhalle der Synagoge, gleichfalls mit einer entſprechenden Inſchrift. Wir dürfen übrigens nicht glauben, daſs Altdorfer dieſe Aufnahmen vor der Zerſtörung anfertigte; das Zerſtörungswerk war kein vorbereitetes, ſondern die That eines raſchen Augenblicks. Erſt ſpäter entwarf er die Blätter aus der Erinnerung. Er ſelbſt war gewiſs nicht um ein Haar breit aufgeklärter als ſeine Mitbürger und hat die Synagogenblätter wohl

nur der Curioſität halber radirt. Auch von dem zerſtörten Judenkirchhofe nahm er eine Anzahl Grabſteine, die er als Pflaſterſteine in ſeinem Wohnhauſe verwendete, und die als ſolche noch heute vorhanden ſind. Nach dem Abbruch der Synagoge wurde auf ihren Ruinen eine Wallfahrtskirche »zur ſchönen Maria« (die jetzige proteſtantiſche Neupfarrkirche) errichtet. Altdorfer erhielt den Auftrag, für dieſe Kirche eine Proceſſionsfahne mit dem Marienbilde und dem Stadtwappen zu malen. Aus derſelben Zeit mag auch der prachtvolle Farbenholzſchnitt mit der ſchönen Maria herrühren, welcher vermuthlich an kirchlichen Feſten als Erinnerungs- und Ablaſsblatt an die Wallfahrer und Beter verkauft wurde. Er ſtellt in vier bis fünf Farben — roth, grün, blau, fleiſchfarben und ſchwarz — die Madonna mit dem Kinde hinter einer Brüſtung dar, auf welcher ein Gefäſs mit Glockenblumen ſteht. Von der Brüſtung ſteigen Renaiſſancepfeiler auf, die oben durch ein Gebälk verbunden ſind. Unten lieſst man die Inſchrift: Gantz ſchön biſtu mein freundtin vnd ein mackel iſt nit in dir. Ave Maria. — Um dieſelbe Zeit entwarf er ferner die Zeichnung zu einem Goldgulden für die Stadt Regensburg, verzierte einen Ablaſsbrief für die Kapelle zur »ſchönen Maria« mit Malereien, ſowie einen Vorhang zu ihrem »Heiligthum« (Reliquienſchrein), und endlich die Lafetten der ſtädtiſchen Kanonen mit dem Wappen der Reichsſtadt, den gekreuzten Schlüſſeln. Es ſcheint mithin, daſs er bereits um dieſe Zeit auch als Künſtler förmlich in den Dienſt der Stadt übertrat. Seine Bauthätigkeit beginnt, ſoviel ſich nachweiſen läſst, erſt mit dem Jahre 1526, nachdem er auch Mitglied des inneren Rathes geworden war. Er wurde zum ſtädtiſchen Baumeiſter ernannt und erbaute in dieſer Eigenſchaft den Weinſtadel ſowie 1527 das Fleiſch- und Schlachthaus, welches ſich bis auf unſere Zeit erhalten hat. Es erweiſt ſich, wie Neumann, Altdorfer's Biograph, bemerkt, heute noch, nach mehr als 300 Jahren, als ein ſolider und zweckentſprechender Bau, der auch bezüglich ſeiner Anlage und Durchführung geläuterten Geſchmack verräth, ſoviel ſich ſolcher bei der Beſtimmung dieſes Gebäudes entwickeln lieſs. Wie angeſehen Altdorfer war, geht daraus hervor, daſs er im Jahre 1528 im »Friedgerichte« thätig war, und daſs man ihn in demſelben Jahre für ein Quartal zum »Cammerer«, d. i. Bürgermeiſter, wählen wollte. Er lehnte jedoch dieſe Ehre ab, weil er gerade mit einem groſsen Gemälde für den Herzog Wilhelm von Bayern beſchäftigt war, das er in Kürze zu liefern verſprochen hatte. Es iſt dies ſein berühmteſtes und beſtes Bild, die groſse Alexanderſchlacht, jetzt in der Pinakothek zu München. Er vollendete es im Jahre 1529 und ſetzte im Vollgefühl ſeiner allerdings bewundernswerthen Leiſtung die Inſchrift darauf: ALBRECHT ALTDORFER ZV REGENSBVRG FECIT. Herzog Wilhelm hatte zu gleicher Zeit fünf hiſtoriſche Gemälde ähnlichen, kriegeriſchen Inhalts beſtellt: die Schlacht bei Cannä bei Burkmaier und die Schlacht bei Zama bei Jörg Brew, die Einnahme von Aleſia und die Belagerung Roms durch Porsena bei Melchior Feſelen, einem Maler von ziemlich untergeordneten Fähigkeiten, der 1538 in Ingolſtadt ſtarb; aber Altdorfer hat durch ſorgſame Ausführung, durch Verwendung ſeiner phantaſtiſchen Effecte und durch ſeine eigenartige, feine Detaillirung die übrigen Maler bei weitem übertroffen. Natürlich haben wir keine ideale Compoſition vor uns, ſondern wie gewöhnlich bei den Meiſtern der deutſchen Re-

Digitized by Google

Die Anbetung der h. drei Könige. Nach einer Handzeichnung von Albr. Altdorfer in Berlin.

naiſſance eine Ritter- und Landsknechtſchlacht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. So mag es etwa in den Schlachten Kaiſer Maximilian's und Kaiſer Karl's oder in den Kämpfen der Schweizer zugegangen ſein. Tauſende von

Figuren bewegen ſich auf einem verhältnifsmäfsig kleinen Raume von 5 Fufs Höhe und noch nicht 4 Fufs Breite. Alle Armaturgegenſtände: Harniſche und Wämmſer, Panzer und Pferdedecken, Helme, Schwerter, Lanzen und Streitäxte ſind mit dem gröfsten Fleifse und der gröfsten Sauberkeit ausgeführt.

Während der Jahre 1529 und 1530 wurde wiederum ſeine Thätigkeit als Baumeiſter von der Stadt ſehr in Anſpruch genommen. Es galt, Regensburg gegen die drohende Türkengefahr zu ſchützen und die Feſtungswerke der Stadt in Stand zu ſetzen, oder zu verſtärken und zu vermehren. Unter ſeiner Leitung wurden die »Kreuz-Paſtey«, die »Oſter-Paſtey« und die »Eiſengred«, wo Eiſengeräthe d. h. Geſchütze aufbewahrt wurden, errichtet. Zur Erinnerung an dieſe Befeſtigung wurde ein Gedenkſtein geſetzt, welcher neben den Namen der übrigen Rathsherrn auch den Altdorfer's aufzählt.

Aus dem Jahre 1531 ſtammt eine kleine reizende Landſchaft, die ſich im Beſitze des Herrn Fr. Lippmann in Wien befindet. Ein reichgekleidetes Paar tritt in ein prächtiges Renaiſſanceſchloſs und wird an der Schwelle von einem Krieger begrüſst, der ihm einen Pokal credenzt. Auf dem Kleide der Frau kauern ein Paar zerlumpte Bettler. Es iſt vermuthlich eine allegoriſche Darſtellung, und die Frau die Perſonification der Hoffart, der nach den Sprichworte »der Bettel auf der Schleppe ſitzt.« In demſelben Beſitze befindet ſich ein zweites Landsſchaftsbild, in welchem die Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Egypten vor einem Renaiſſancebrunnen dargeſtellt iſt. Es trägt auf einer Tafel die Inſchrift: Albertus Altorffer pictor Ratisponensis in salutem anime hoc tibi munus diva maria sacrauit corde fideli 1540, und das doppelte, in einander geſchobene A, das Handzeichen des Meiſters. Zu deutſch: Albrecht Altorffer, Maler in Regensburg, widmete dir, o göttliche Maria, dieſes Geſchenk zum Heil ſeiner Seele. Man nahm an der Jahreszahl Anſtoſs, weil Altdorfer bereits im Jahre 1538 ſtarb, und man glaubte, daſs 1540 entweder für 1504 oder für 1510 verſchrieben ſei. Obwohl ein Schreibfehler in einer ſo feierlich abgefaſsten Inſchrift von vornherein auszuſchlieſsen iſt, ſpricht gegen 1504 ſchon der Umſtand, daſs ſich Altdorfer damals noch nicht in Regensburg befand, mithin ſich auch noch nicht »Maler in Regensburg« nennen konnte. Wir ſind auch nicht genöthigt, 1510 zu substituiren, da wir wahrſcheinlich eine Stiftung der Altdorfer'ſchen Erben vor uns haben, die zum Seelenheile des Verſtorbenen in eine Kirche von Regensburg geweiht wurde. Vielleicht hat Altdorfer die Inſchrift noch bei ſeinen Lebzeiten aufgeſetzt und die Nachkommen haben nur das Jahr der Stiftung hinzugefugt. Altdorfers noch vorhandenes Teſtament trägt das Datum des 12. Februar 1538. Nach einer alten Handſchrift ſoll er noch an demſelben Tage, nach der Annahme des Chroniſten Gemeiner am 14. Februar geſtorben ſein. Soviel ſteht jedenfalls feſt, daſs er noch im Jahre 1538 verſchied, da der Haupterbe, ſein Bruder Erhard Altdorfer, Hofmaler des Herzogs Heinrichs des Friedfertigen in Schwerin, ein ihm aus der Erbſchaft zugefallenes Haus, daſſelbe, in welchem Albrecht geſtorben, im Jahre 1538 verkaufte. Wir wiſſen ferner, daſs ſich Erhard Altdorfer, wahrſcheinlich um den Nachlaſs ſeines Bruders zu Gelde zu machen, bis 1541 in Regensburg aufhielt, in welchen Jahre er ein zweites von dem Bruder ererbtes Haus veräufserte. Es iſt wahrſcheinlich, daſs dieſer Bruder jenes Bild zum

Digitized by Google

Andenken des Verewigten in eine Kirche geſtiftet hat, vielleicht in die Auguſtinerkirche, in welcher Altdorfer beſtattet wurde. Als man dieſe Kirche im Jahre 1840 wegen Baufälligkeit abbrechen liefs, wurde ein Theil von Altdorfer's Grabſtein mit folgendem Inſchriftsreſte gerettet: ». . . . . Albrecht. Altdorffer · paum«(eiſter).

Demnach ſcheint es, dafs der Künſtler auf ſeine Thätigkeit als Baumeiſter ein beſonderes Gewicht gelegt hat. Eine ähnliche Inſchrift: ALBRECHT ALTORFER PAUMEISTFR · 1535. war auf einer bleiernen Tafel an dem ehemaligen Marktthurme in Regensburg zu leſen, den er alſo auch gebaut haben mufs.

Aus ſeinen letzten Lebensjahren erfahren wir noch, dafs er ſich für die Einführung der Reformation in Regensburg intereſſirte. Er war nämlich einer der 15 Rathsherrn, die auf Anſuchen einiger Bürger und Bürgerinnen einen Rathsbeſchluſs veranlaſsten, nach welchem dem Rathsconſulenten »Herrn Dr. Johann Hiltner (einem Freunde Luthers) befohlen wurde, nach einem ehrbaren, gelehrten Prediger, der das Wort Gottes allhier predigen würde, umzufragen« und nach welchem ferner in der Neupfarrkirche, der »ſchönen Maria«, das Amt, die Vesper, das Salve und der Organiſt abgeſchafft wurden. Auch ſtach Altdorfer das Bild Luther's in Kupfer. Daneben darf jene fromme Stiftung an die Himmelskönigin nicht Wunder nehmen, da der Mariencultus in den erſten Zeiten der Reformation nach wie vor in Blüthe ſtand. Lange Zeit ſcheint der Meiſter nicht krank gelegen zu haben, da er im Jahre 1538 noch ein Gemälde mit dem Abſchiede Chriſti von ſeiner Mutter vollendete.

Nächſt Sebald Beham haben wir von keinem der jüngern Maler der deutſchen Renaissance ſo reichhaltige Lebensnachrichten wie von Altdorfer. Während wir aber genöthigt waren, dem Lebensgange des Beham zum gröfsten Theile in ſeinen Werken nachzuſpüren, ſtehen uns für die Lebensbeſchreibung Altdorfer's zahlreiche Urkunden zur Verfügung.

Es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf Altdorfer's Leiſtungen als Kupferſtecher zu werfen. Die Zahl ſeiner noch vorhandenen Kupferſtiche beläuft ſich auf etwa achtzig. Ihr Stoff iſt allen Gebieten entnommen, welche die Kunſt damals cultivirte: der heiligen Schrift, der Mythologie, der römiſchen Profanhiſtorie und dem täglichen Leben. Nur wenige von ihnen, beſonders einige religiöſe Darſtellungen zeigen den Einfluſs Dürer's. Merkwürdigerweiſe ſind es gerade diejenigen aus ſeiner mittleren Zeit, z. B. ein dornengekrönter Chriſtus mit der Madonna vom Jahre 1519, während die älteren, beſonders in der Technik, italieniſche Einflüſſe verrathen. Sehr gewandt war die kupferſtecheriſche Technik Altdorfer's nicht. Da die früheſten Daten auf ſeinen Stichen 1506 und 1507, die ſpäteſten 1519 und 1521 ſind, dürfen wir annehmen, dafs in dieſen 15 Jahren ſeine ganze Wirkſamkeit als Kupferſtecher begriffen iſt. 33 Radirungen, die wir gleichfalls noch von ihm beſitzen — 23 Prachtgefäſse als Vorlagen für Goldſchmiede und 10 Landſchaften — mögen dann etwa in den Anfang der zwanziger Jahre zu ſetzen ſein. Auch auf ſeinen Kupferſtichen und mehr noch auf ſeinen Holzſchnitten, deren Zahl ſich auf etwa 70 beläuft, mufs die originelle, phantaſtiſche Landſchaft und die ſchön und reich behandelte Renaissancearchitektur für die mangelhafte Zeichnung und Compoſition entſchädigen; denn wenn er auch gelegentlich Stiche

Digitized by Google

nach Marc Anton kopirte, ſo machte er ſich damit noch nicht die Formengebung der Italiener, wie andere Kupferſtecher der deutſchen Renaiſſance, zu eigen. Seine Figuren machen gewöhnlich den Eindruck von Strohpuppen, die nothdürftig mit einigen Fähnchen behängt ſind. Darum ſind ſeine Darſtellungen aus der antiken Mythe am unerfreulichſten. Das gröſste Intereſſe gewähren noch die aus dem täglichen Leben gegriffenen Geſtalten: Krieger, Ritter, Fahnenträger, Trommler und Pfeifer. Wo dagegen das landſchaftliche Element in den Vordergrund tritt, entfaltet Altdorfer wiederum ſeine gewohnte Virtuoſität.. Das zeigt ſich am meiſten bei den Radirungen, die dem Künſtler leichter von der Hand gingen als der zeitraubende und ſchwierige Kupferſtich, und bei den Holzſchnitten, deren Ausführung in anderen Händen lag. Die Enthauptung Johannes des Täufers, ein Holzſchnitt vom Jahre 1512, zeigt die bereits vorher charakteriſirten Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der Landſchaft am Beſten.

Jener Bruder Altdorfer's, Erhard, war gleichfalls Maler, Baumeiſter und Zeichner für den Holzſchnitt. Er ging im Jahre 1512 mit dem Herzoge Heinrich von Mecklenburg nach Wittenberg und lernte dort Lucas Cranach kennen, der einen entſcheidenden Einfluſs auf ihn ausübte. Darum gehört er nicht in den Bereich dieſer Darſtellung, die ſich nur mit dem Kreiſe der von Dürer beeinflufsten Maler der deutſchen Renaiſſance beſchäftigt. Seine Holzſchnitte, zum gröſseren Theile Bücherilluſtrationen, ſind ganz in der Cranach'ſchen Manier entworfen und ausgeführt.

Altdorfer blieb in dem Felde ſeiner Thätigkeit, das er für die Kunſtgeſchichte gleichſam neu eroberte, nicht ohne Nachfolger. In Regensburg war ein etwas jüngerer Maler Michael Oſtendorfer (ca. 1490—1559) neben ihm thätig, welcher ſich in der Landſchaft nach ihm bildete, und zwar war jener ein ungleich beſſerer Zeichner als Altdorfer, zwar hart in den Umriſſen und trocken in der Formengebung, aber durchaus correct und nicht ohne eine gewiſſe Gröſse in der Auffaſſung und in der Compoſition. Materielle Noth, mit der er ſein Leben lang zu kämpfen hatte, ſtand aber ſeiner künſtleriſchen Entwicklung hindernd im Wege. Er ſah ſich, wie viele ſeiner Kunſtgenoſſen, gezwungen, ſeine Kunſt ganz handwerksmäſsig zu betreiben und illuſtrirte ſo allerlei Bücher, gab fliegende Blätter mit merkwürdigen Begebenheiten, Türkenkriegen, Porträts fürſtlicher Perſonen u. ſ. w. heraus. Einer der früheſten von ſeinen Holzſchnitten knüpft an das merkwürdige Ereigniſs an, deſſen wir im Leben Altdorfer's Erwähnung gethan haben, an die Vertreibung der Juden. Das aufsergewöhnlich groſse Blatt zeigt uns die neuerbaute Kirche der »ſchönen Maria« mit einigen ſich aufserhalb des Gotteshauſes bewegenden Figuren. Ueber der Kirche ſchwebt ein Muttergottesbild in der Strahlenglorie, genau demjenigen entſprechend, welches auf dem Altdorfer'ſchen Farbenholzſchnitte dargeſtellt iſt. Das Original war vielleicht ein altes byzantiniſches Gnadenbild oder eine Proceſſionsfahne, die in die neue Kirche geſtiftet worden war.

Aus einer Kirchenrechnung vom Jahre 1520 erfahren wir, daſs der Maler für dieſen Holzſchnitt 12 Gulden erhielt. Zwei Jahre ſpäter fertigte er die Zeichnung zu dem Titelholzſchnitte eines Buches an, in welchem die Wunder der ſchönen Maria aufgezeichnet ſind. Kranke und Lahme nähern ſich gläubig einer Säule,

Digitized by Google

auf welcher die Madonna mit dem Jefusknaben ſteht. Links ſieht man wieder die neuerbaute Kirche. Mit demſelben Eifer widmete ſpäter Oſtendorfer ſeine Kunſt der Reformation. Schon zu Altdorfer's Lebzeiten war, wie wir oben erfahren haben, der Rath und die Bürgerſchaft der neuen Lehre geneigt. Im Jahre 1542 nahm die Stadt die Augsburger Confeſſion förmlich an. Oſtendorfer illuſtrirte nicht blos eine Anzahl Schriften gegen den Papismus und einen lutheriſchen Katechismus, ſondern er malte auch ein figurenreiches Altarbild, welches die Hauptpunkte der evangeliſchen Glaubenslehre nach der Weiſe der Cranach'ſchen Rechtfertigungsbilder darſtellt. Wenn auch dieſes, jetzt in der Sammlung des hiſtoriſchen Vereins zu Regensburg befindliche Gemälde keinen beſonders hohen Begriff von den maleriſchen Fähigkeiten des Meiſters giebt, ſo entſchädigt es, wie ſeine anderen Arbeiten, durch correcte Zeichnung. Das Mittelbild und die inneren Seiten der Flügel ſind in drei horizontale Streifen getheilt: »Auf dem Mittelbilde ſieht man oben Gottvater, darunter Chriſtus als Lehrer inmitten der zwölf Apoſtel, ganz unten zwei evangeliſche Prediger von ihren Gemeinden umgeben; auf dem rechten Flügel oben die Darſtellung Chriſti im Tempel, in der Mitte die Taufe Chriſti im Jordan, unten einen evangeliſchen Prediger, der das von einem Taufzeugen über dem ſteinernen Becken gehaltene Kind tauft; auf dem linken Flügel oben Chriſtus, welcher bei dem Abendmahl den Jüngern das Brod vertheilt, in der Mitte ebenſo die Darreichung des Kelches, unten den evangeliſchen Prediger, welcher der Gemeinde das Abendmahl unter beiderlei Geſtalt austheilt. Die Aufsenſeite eines jeden Flügels hat nur zwei Abtheilungen, von denen die beiden oberen die Verkündigung Mariae und die Geburt Chriſti, die unteren die Kreuzigung und die Beweinung Chriſti darſtellen.« (Waagen). Auf der Rückſeite iſt das jüngſte Gericht gemalt. Oſtendorfer verwendete lange Zeit auf dieſes im Jahre 1553 vollendete Gemälde. Es haben ſich die zwiſchen ihm und den Auftraggebern darüber gepflogenen Verhandlungen erhalten, die mit folgenden ſelbſtbewuſsten Worten des Malers ſchlieſsen: »Ich habe dieſes Werk nach keines andern Meiſters Hand gefudelt, ſondern nach freier Hand mit ſolchem Fleifse gemacht, daſs ich mich deſſen nicht ſchämen darf.« Eine ſehr umfangreiche Kreuzabnahme aus dem Jahre 1548 in Holzſchnitt iſt die groſsartigſte und gelungenſte Compoſition, die wir von dieſem Künſtler beſitzen.

Noch enger ſchlieſst ſich an Altdorfer der kunſtreiche Meiſter Auguſtin Hirſchvogel (1503—1554) von Nürnberg in ſeinen landſchaftlichen Radirungen an. Auguſtin war das vielſeitigſte Mitglied einer in Nürnberg anſäſsigen Künſtlerfamilie; die ſich durch vortreffliche Glasmalereien ihren Ruf erwarb. Neudörffer erſchöpft ſich in Ruhmeserhebungen ſeiner Kunſtfertigkeit. »Ich weiſs fürwahr dieſes Auguſtini Kunſt und Verſtand nicht alles anzuzeigen; denn nachdem er ein Glasmaler, war er dem Vater und Bruder in der Kunſt überlegen, dann er eine ſonderliche Tuſchirung im Glasmalen erfand. Im Reiſsen war er gewaltig, im Glasbrennen erfand er ſonderlichen Vortheil. Der Muſik war er verſtändig, im Gamaliren war ſeiner Zeit keiner über ihm. Er überkam aber andere Gedanken, lieſs ſolches alles fahren, machte eine Compagnie mit einen Hafner, der zog gen Venedig«, wo er die »Venediſche Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk« lernte. Hirſchvogel verband ſich mit dieſem Töpfer und »machte alſo

welſche Oefen, Krüge und Bilder auf antiquitetiſche Art, als wären ſie von Metall goſſen«. Von dieſen Oefen und Krügen iſt noch eine ganze Anzahl mit dem Monogramme des Meiſters bezeichneter vorhanden. Die Töpferei betrieb er urkundlich vom Jahre 1531 an. Zwei Jahre ſpäter tritt er jedoch bereits als Wappenſchneider auf. Von dieſer Seite ſeiner Thätigkeit haben ſich keine Spuren erhalten. Um das Jahr 1543 verließ er Nürnberg und begab ſich nach Wien. Hier begann die vierte Phaſe ſeiner umfaſſenden Thätigkeit. Er »begab ſich, wie ſich Neudörffer ausdrückt, auf die Cosmographia, durchwandert Königs Ferdinandi Erbländer und Siebenbürgen und Hungarn, ließ davon Tafeln in Druck ausgehen, welche er der königlichen Majeſtät zuſchrieb, die verehrt er ihm.« Dafür wurde er auch ſeinerſeits belohnt. So erhielt er 1544 für eine Karte des Fürſtenthums Kärnthen 36 Gulden. Im Jahre 1551 wurde er ſogar »in gnädigſter Anſchauung ſeiner unterthänigen getreuen und willigen Dienſte mit einen Jahresgehalt von 100 Pfund begnadigt.« Er muſs vor 1554 geſtorben ſein, da am 12. März dieſes Jahres bereits von ſeiner Wittwe die Rede iſt.

Seine Radirungen, etwa 170 an der Zahl, ſcheinen ſämmtlich in Wien angefertigt zu ſein. Daraus erklärt ſich auch, daſs ſie in der Zeichnung wie in der Compoſition wenig oder gar keine Verwandtſchaft mit Dürer oder den Kleinmeiſtern haben. Hirſchvogel führt die Radirnadel zwar nicht mit groſser Feinheit, aber doch mit groſser Gewandheit. Es iſt ihm hauptſächlich um maleriſche Wirkung zu thun, und darum arbeitet er bisweilen mit derben Strichen, die an die kräftige Manier der Holzſchneider erinnern. Wir finden auf ſeinen Radirungen die Jahreszahlen 1543 bis 1549. Ein Cyklus von Radirungen aus dem alten und neuen Teſtament, der im Jahre 1549 in Buchform erſchien, gehört zu ſeinen erfreulichſten Schöpfungen. Auch die Landſchaften, ſiebenzehn an der Zahl, welche ſämmtlich die Jahreszahlen 1545 bis 1546 tragen, ſind unter ſeine beſten Leiſtungen zu rechnen. In dieſen Landſchaften erſcheint er als Nachahmer Altdorfer's. Die charakteriſtiſchen Eigenſchaften des Regensburger Meiſters — von Felſen und Bäumen herabhängende Gräſer und Pflanzen, liebevolle Behandlung des Vordergrundes, eine entſchiedene Vorliebe für Fichten und Tannen — treten in den Hirſchvogelſchen Radirungen ſo klar zu Tage, daſs wir eine bewuſste Nachahmung von Seiten des Letzteren annehmen dürfen.

Sobald ſich die Zahl der Nachahmer vergröſserte, muſste die phantaſtiſche Richtung Altdorfers zur Manier herabſinken. Iſt ſchon Hirſchvogel nicht mehr ganz frei davon, ſo iſt ein anderer Anhänger jener Richtung, Hans Sebald Lautenſack von Nürnberg (1524—1563) bereits ein vollkommener Manieriſt. Seine 22 radirten Landſchaften ſind darum wenig erfreuliche Leiſtungen. Man iſt wegen der merkwürdigen Windungen, in denen ſich Aeſte, Baumwurzeln und Gräſer ſchlängeln, beinahe verſucht zu glauben, daſs dieſe Blätter nicht auf eigener Naturanſchauung ihres Urhebers beruhen können. Jedenfalls ſpricht ſich darin keine Spur von wirklichem Naturgefühl, ſondern nur ein auf Wiedergabe des allgemeinen Eindrucks gerichteter, maleriſcher Sinn aus. Es exiſtirt von Lautenſack auch eine Anzahl gezeichneter Landſchaften, die jedoch einen beſſeren Eindruck machen als ſeine radirten. Noch unerfreulicher als die Letzteren ſind ſeine geſtochenen Porträts, die bereits den ganzen Verfall bezeichnen, in welchen

Digitized by Google

die deutſche Kunſt ſeit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts gerieth. Daſſelbe gilt von einem groſsen Cyklus ſehr manierirter Zeichnungen dogmatiſchen Inhalts, der ſich im Berliner Kupferſtichkabinet befindet. Auch Lautenſack wandte ſich ſpäter nach Wien. In Nürnberg ſcheint in den vierziger Jahren und mehr noch ſpäter für die Kunſt kein Boden mehr geweſen zu ſein. Die Maler und Kupferſtecher ſahen ſich genöthigt, die Höfe der Fürſten und den Dienſt der Edlen aufzuſuchen, um durch Porträtiren und durch Abconterfeien merkwürdiger hiſtoriſcher Begebenheiten ihr Leben zu friſten. Noch im Jahre 1552 erhielt Lautenſack von dem Nürnberger Rath 50 Gulden für die von ihm verfertigte, colorirte Radirung mit einer Anſicht der Stadt. Bald darauf ſcheint er nach Wien gegangen zu ſein, wo er die wohl nicht ſehr einträgliche Stelle eines »rhömiſch Khuniglichen Mayeſtät Antiquitäten Abconterfetter« erhielt. Von dieſen Antiquitäten erſchienen auch einige Abbildungen in einem von Schallanzer herausgegebenen, gelehrten Werke. Lautenſack ſtarb im Jahre 1563.

Er und Hirſchvogel gehören bereits zu einer Klaſſe von wenig hervorragenden, aber wohlbekannten Künſtlern, die vielleicht der Ungunſt der Zeiten wegen, vielleicht auch ihrer eigenen Talentloſigkeit halber ganz handwerksmäſsige Arbeiten verrichten muſsten, um ihr Leben zu friſten. Der Wohlſtand der ſüddeutſchen Städte war durch Kriege, durch religiöſe Zwiſtigkeiten und vornehmlich dadurch, daſs die Hanſeſtädte anfingen, ſich faſt ausſchlieſslich des Handels mit dem Auslande zu bemächtigen, arg herabgekommen. Die Thätigkeit der Maler für Kirchen und fromme Stiftungen hatte aufgehört, der religiöſe Sinn des Volkes fand in Andachtsbildern, die in Holzſchnitt und Kupferſtich auf den Märkten feil geboten wurden, keine Befriedigung mehr, und ſo muſste die Kunſt in den Dienſt der Fürſten treten oder nach den Bedürfniſſen der rohen Menge fragen, um ihre Jünger zu ernähren. Mit ihren Zwecken und Zielen muſsten auch die Künſtler ſinken. In fürſtlichen Porträts für den Bilddruck, in Wappen, Hofjagden und Türkenſchlachten kann ſich kein beſonderer Aufwand von Phantaſie entfalten. So kam es, daſs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur die Kupferſtecherkunſt und der Holzſchnitt eine dürftige Exiſtenz friſteten, während die Tafelmalerei gänzlich darniederlag. Es war allerdings dieſelbe Zeit, in welcher die Baukunſt der deutſchen Renaissance ihren glänzenden Triumphzug durch die deutſchen Lande hielt.

Abgeſehen von der Unzahl von Kupferſtechern und Zeichnern für den Formſchnitt, die wir aus Mangel an näherer Kunde mit den auf ihren Werken befindlichen Monogrammen bezeichnen müſſen und unter denen noch einige ganz tüchtige Künſtler ſind, verdienen nur noch drei Erwähnung: Peter Flötner, Melchior Lorch und Hans Ladenſpelder. Balthaſar Jenichen, von 1560—1577 als Kupferſtecher thätig, und Virgilius Solis, ein ungemein fruchtbarer Zeichner, Kupferſtecher und Illuminiſt, mehr Fabrikant als Künſtler († 1578) gehören nicht mehr in den Kreis unſerer Beſprechung, obwohl man ſie noch hie und da unter die ſogenannten Kleinmeiſter rechnet.

Auch die vorher genannten drei Künſtler ſtehen nicht mehr eigentlich in der Dürer'ſchen Richtung. Peter Flötner von Nürnberg († 1546) war ein kunſtfertiger Bildhauer und Zeichner für den Formſchnitt. Er verfertigte vorzugsweiſe

Digitized by Google

Formen und Vorbilder für Goldſchmiede und kleine plaſtiſche Kunſtwerke, die durch ihre minutiöſe Ausführung Bewunderung erregten. Wie Neudörffer erzählt, ſchnitt er »an einem Kühhorn 113 veränderliche Angeſichter, von Manns- und Weibsperſonen, er schnitt auch an die Corallenzinken Thierlein und Müſchelein als wären ſie daran gewachſen.« Wenn Neudörffer weiter berichtet, er hätte »eitel wüſte und abſcheuliche Angeſichter und Gemäld in Form der langen Creuzfahrten von Mönchen, Nonnen und Pfaffen« gezeichnet und in Druck gegeben, ſo ſcheinen dieſe Holzſchnitte verloren gegangen zu ſein, da bis jetzt nichts von ihnen bekannt iſt. Unter ſeinen vorhandenen Holzſchnitten, deren Zahl ſich auf ſechzig und einige beläuft, gewährt eine Reihe von Landsknechten das gröſste Interesse. Dieſe ſtattlichen Figuren athmen noch etwas von dem Geiſte, der einen Dürer und einen Holbein beſeelte. An Letzteren und an die Schweizer Maler erinnern die Landsknechtsgeſtalten auch im Stile mehr als an die Auffaſſung der Nürnberger Schule. Auch heute noch werthvoll für die Ornamentik iſt eine Sammlung von 24 Vorlegeblättern für Goldſchmiede und ſonſtige Metallarbeiter, welche nach Flötners Tode im Jahre 1560 in Zürich erſchienen iſt. Peter Flötner ſtarb am 23. Oct. 1546. Der Schwerpunkt ſeiner Thätigkeit ſcheint auf ſeiner Bildhauerkunſt geruht zu haben. Es finden ſich noch hie und da in Muſeen kleine zierliche Sculpturen, welche mit ſeinem Monogramme bezeichnet ſind.

Hans Ladenſpelder aus Eſſen, geb. 1511 geſt. nach 1554, war, ſoviel wir wiſſen, nur als Kupferſtecher thätig. Sein hinterlaſſenes Werk beläuft ſich auf etwa 70 Stiche. Sein künſtleriſcher Charakter ſchwankt ziemlich unſicher zwiſchen Dürer und den Italienern, aber ſo, daſs die Letzteren allmälig die Oberhand gewinnen. Seine Entwickelung fällt bereits in eine Zeit, in welcher die verblaſene, ſchwülſtige Manier der ſpäteren Italiener zur Herrſchaft kam.

Melchior Lorch wurde 1527 in Flensburg geboren. Er ſoll zuerſt — wie das von mehreren der ſogenannten Kleinmeiſter nach dem Beiſpiele Dürers überliefert wird — zu einem Goldſchmiede in die Lehre getreten ſein. Vielleicht hat dieſe ſich oft wiederholende Ueberlieferung ihren Grund in der — wenigſtens wahrſcheinlichen — Thatſache, daſs die Goldſchmiede die Kupferſtecherkunſt zuerſt geübt oder vielleicht gar erfunden haben. Nachher ſuchte die Tradition bei dieſem Gewerke wieder Anknüpfungspunkte, wo ſie keine anderen finden konnte. Die Thätigkeit Lorchs als Kupferſtecher, die übrigens auch nur ſehr ſporadiſch war, beginnt mit dem Jahre 1545, alſo verhältniſsmäſsig früh, und endigt mit 1585. Sein Verhältniſs zu Dürer beruhte wie ſeine Arbeiten darthun nicht auf künſtleriſcher Hinneigung des jüngeren Meiſters zu dem älteren; wir dürfen vielmehr nur annehmen, daſs Melchior Lorch den groſsen Mann perſönlich zu ſchätzen wuſste, da er ſein Bildniſs im Jahre 1550 in Kupfer ſtach. Dieſes Portrait ſcheint groſsen Beifall gefunden zu haben. Dafür zeugt nicht bloſs ſeine Verbreitung, ſondern auch der Umſtand, daſs es ſpäter einem Medailleur zum Vorbilde diente, welcher getreue Kopieen danach fertigte.

Wie ſo viele ſeiner Fachgenoſſen zeigte auch Lorch für die Reformation ein lebhaftes Intereſſe. Unter ſeinen Kupferſtichen befindet ſich ein Portrait Luthers aus dem Jahre 1548, welches der Künſtler mit ſeinem vollen Namen bezeichnete, und zwei Satiren gegen das Papſtthum und die Uebergriffe der Geiſtlichkeit.

Ende der fünfziger Jahre unternahm er eine grofse Reife, die ihn durch das füdliche Deutfchland, nach Augsburg, Wien und Italien bis nach Konftantinopel führte. Die fremdartige, feltfame Umgebung feffelte den Künftler mehrere Jahre in der Türkei. Vielleicht machte er die Reife als Mitglied einer Gefandtfchaft oder als Begleiter eines hohen Herrn, da fchwerlich ein rein künftlerifcher Zweck oder eine Ausficht auf Broderwerb bei den portraitfeindlichen Mufelmännern ihn zu der Expedition bewegen konnte. Es wird fogar ausdrücklich berichtet, dafs er

Selbftportrait des Jacob Binck als Memento mori. Nach einem Kupferftich.

1557 und 1567 kaiferliche Gefandtfchaften nach Konftantinopel begleitete. Seine künftlerifche Ausbeute ift in einem reich mit Holzfchnitten verfehenen Buche niedergelegt worden, welches lange nach feinem Tode, im Jahre 1626, zu Hamburg erfchien. Türken in ihren malerifchen Coftümen, merkwürdige Gebäude, wie die grofse Mofchee von Conftantinopel, Anfichten diefer Stadt und ähnliche Dinge bilden den Inhalt diefes intereffanten Werkes, welches den hochtrabenden Titel trägt: »Des Weltberühmten kunftreichen und wohlerfarnen Herrn Melchior Lorichs flensburgenfis wolgeriffene Figuren zu rofs und fufs famt fchönen türkifchen Gebäuden u. f. w.« Auch eine Anzahl von Kupferftichen erinnert an den Aufenthalt Lorchs in Konftantinopel. Es find Abbildungen hervorragender türkifcher Würdenträger, des perfifchen Gefandten Ismael und mehrerer Sultane.

Digitized by Google

Melchior Lorch trat ſpäter in die Dienſte König Friedrichs II. von Dänemark und ſtarb nach 1593. Aus dem Jahre 1582 ſtammt das in Kupfer geſtochene Portrait ſeines Monarchen. Die gröſste ſeiner vorhandenen Compoſitionen iſt eine figurenreiche Darſtellung der Sindflut, welche auf zwei Platten geſchnitten iſt. —

Enger an Dürer und die von ihm beeinflufsten Kleinmeiſter ſchliefst ſich Jacob Binck von Köln an, der wie Melchior Lorch einen vorgeſchobenen Poſten behauptet. Er wurde nach der einen Verſion 1490, nach der anderen 1504 geboren. Die Wahrheit liegt vielleicht in der Mitte, da ein allerdings nicht ganz unzweifelhafter Kupferſtich von ihm mit der Jahreszahl 1520 exiſtirt. Sonſt bieten ſeine vorhandenen Stiche, deren Zahl ſich auf ungefähr 150 belaufen mag, nur die Jahreszahlen zwiſchen 1525 und 1532, während ſein Tod erſt in das Jahr 1568 oder 1569 fällt. Der Charakter ſeiner Arbeiten weiſt in der That darauf hin, dafs er in der zweiten Hälfte ſeines Lebens ſich wenig oder gar nicht mehr mit der Kupferſtecherkunſt befaſst hat. Faſt die Hälfte ſeiner Stiche, welche das gewöhnliche Stoffgebiet der Kleinmeiſter — heilige Geſchichte, antike Mythologie, Bilder aus dem täglichen Leben, Ornamentvorlagen und Portraits — umfaſſen, ſind nach fremden Meiſtern kopirt, vorzugsweiſe nach den beiden Beham's und nach Dürer. Auch nach italieniſchen Meiſtern hat er gearbeitet, nach Marc Anton und nach Caraglio; dabei gelang es ihm in einigen Blättern die italieniſche Manier mit der deutſchen in der Weiſe zu verſchmelzen, wie es die Beham's und Pencz gethan haben. Eine heilige Jungfrau, auf einem prächtigen Renaiſſancethrone ſitzend, iſt ein glänzendes Beiſpiel für ſein Verſtändnifs der italieniſchen Renaiſſance; dagegen ahmte er wieder den Göttercyklus, den er nach Caraglio kopirte, rein mechaniſch nach, ohne ihn in die deutſche Auffaſſungsweiſe zu überſetzen. Im Ganzen war er kein eigentlich genialer Künſtler, aber ein ſehr geſchickter Kupferſtecher, der ſich durch eine äufserſt feine, ſaubere und zarte Grabſtichelführung auszeichnete. Ein Zeugnifs davon legt u. a. auch ſein Selbſtportrait ab (ſ. die Abbildung), welches den Künſtler in reicher, koſtbarer Tracht und in der Blüthe ſeiner Jugend darſtellt. Es iſt zugleich, wie der Todtenkopf und der andächtig und gleichſam flehend nach oben gerichtete Blick des Künſtlers andeutet, ein ſinniges »Memento mori!«

Seine Thätigkeit als Kupferſtecher ſcheint mit ſeiner Ueberſiedlung nach Dänemark ihr Ende gefunden zu haben. Dies Ereignifs mufs ſpäteſtens um 1531 ſtatt gefunden haben. Er ſtach nämlich die Portraits des Königs Chriſtian II. und ſeiner Gemahlin Eliſabeth in Kupfer; König Chriſtian aber war 1523 aus Dänemark vertrieben worden und kehrte erſt 1531 als Sieger wieder zurück. Seine neue Herrlichkeit dauerte nicht lange, da er ſchon im Jahre 1532 der Partei ſeines Gegenkönigs, Friedrich's I., unterlag. Zu dem Nachfolger Friedrich's I., zu Chriſtian III., der im Jahre 1533 den Thron beſtieg, trat Binck gleichfalls in nähere Beziehungen. Er ſoll ſein Hofmaler geweſen ſein. In Kopenhagen befinden ſich noch als Zeugniſſe von dieſer ſeiner Thätigkeit, die Portraits des Königs und ſeiner Gemahlin Dorothea. Dieſe neuen Beziehungen zum däniſchen Hofe ſcheinen ſich erſt in den vierziger Jahren gebildet zu haben. Ein Hofmaler nahm zu damaligen Zeiten ungefahr die Stellung eines Intendanten für alle in das Ge-

Digitized by Google

biet der Kunſt ſchlagenden Angelegenheiten ein. Binck illuſtrirte im Auftrage des Königs eine im Jahre 1550 gedruckte däniſche Bibel. Nebenbei arbeitete er auch für den Herzog Albrecht von Preuſsen, der mit einer däniſchen Prinzeſſin, Anna Dorothea, vermählt war. Als dieſe ſtarb, reiſte er im Jahre 1549 im Auftrage des Herzogs nach den Niederlanden, um dort ein Grabmal für die Verſtorbene anfertigen zu laſſen. Das folgende Jahr führte ihn auf Befehl ſeines Königs nach Holſtein, um daſelbſt den Bau einer Feſtung zu beaufſichtigen. 1551 trat er dann ganz in die Dienſte Albrecht's und lebte in Königsberg bis nach dem Tode ſeines neuen Herren, der im Jahre 1568 erfolgte. Auch dort befinden ſich noch einige Portraits von ſeiner Hand; aber ſein künſtleriſcher Nachlaſs iſt im Ganzen ſo gering, daſs wir ſeine Thätigkeit als Maler nicht danach beurtheilen können.

Merkwürdigerweiſe fand die Kunſt Dürers noch einen Widerhall in einem Künſtler der jüngeren Generation, deſſen Wohnſitz von Nürnberg ſo weit entfernt liegt, daſs eine perſönliche Communication zwiſchen Beiden durchaus nicht anzunehmen iſt, in Heinrich Aldegrever von Soeſt oder, wie er auch in Urkunden genannt wird, Alde Grave. Zwar berichtet Karel van Mander, Aldegrever habe für eine Nürnberger Kirche zwei Flügel zu einem Dürerſchen Altarbilde gemalt. Ob dieſe Nachricht auf Wahrheit beruht oder nicht, jedenfalls berechtigt ſie uns nicht zu dem Schluſſe, Aldegrever habe in Dürer's Werkſtatt oder unter ſeinem Einfluſſe in Nürnberg gearbeitet. Es ſind innere Gründe, welche ſo gewichtig dagegen ſprechen, daſs ein Zweifel gar nicht mehr ſtatthaft iſt. Aldegrevers Stil wurzelt nämlich in einer eigenthümlichen provinziellen Kunſtrichtung, welche um das Jahr 1300 einen beſtimmten Charakter angenommen hatte und die ſich Anfangs gar nicht von der idealen Richtung der Kölner Schule unterſchied. Allmälig erſt nahm die weſtfäliſche Schule zur kölniſchen eine ähnliche Stellung ein, wie die Leydener des Engelbrechtſen und des Lucas, ſeines gröſseren Schülers, zu der van Eyckſchen. Urſprünglich aus ihr hervorgegangen ſchlug ſie im Laufe der Zeit begünſtigt durch die provinzielle Abgeſchiedenheit, welche die Maler auf ſich ſelbſt anwies, eine realiſtiſche Richtung ein, die mit der Zeit naturgemäſs in das Phantaſtiſche und Bizarre übergreifen muſste. Aehnlich verhielt es ſich mit der weſtfäliſchen Schule, zu deren letzten Gliedern Heinrich Aldegrever gehörte. Er iſt geradezu der Lucas von Leyden derſelben, mit dem er auch ſonſt groſse Verwandtſchaft zeigt. Beide ſind keine eigentlich geniale Künſtlernaturen, ſondern nur mäſsig talentirte Geiſter, denen ein unermüdlicher Fleiſs und ein groſses Aneignungsvermögen den Mangel an natürlicher Begabung erſetzte. Beide haben kein umfaſſendes Werk hinterlaſſen, welches man als einen ſchlagenden Ausdruck ihres ganzen künſtleriſchen Vermögens betrachten kann und Beide ſtehen unter dem Einfluſſe Dürers, ohne ihren eigenartigen Charakter vollkommen einzubüſsen. Während aber Lucas von Leyden in ſeiner Kunſt abwärts ging, bis er endlich in eine üble italieniſche Manier verſank, arbeitete ſich Aldegrever immer mehr aus dem Phantaſtiſchen und Krankhaften zu edler Einfachheit des Stils und zu erfreulicher Klarheit der Motive hindurch. Je mehr er unter dem Einfluſſe von Dürers Kupferſtichen fortſchreitet, deſto mehr legt er die angeerbte, provinzielle Eckigkeit, Steifheit und Trockenheit

ab. Wenn ſchon dieſer ſein Entwicklungsgang, der im andern Falle ein umgekehrter hätte ſein müſſen, gegen perſönliche Beziehungen zu Dürer ſpricht, ſo fällt der Umſtand, daſs Aldegrever das Goldſchmiedehandwerk erlernt hat, noch entſcheidender in's Gewicht. Freilich erhalten wir eine urkundliche Beſtätigung dieſer Thatſache erſt ſehr ſpät. Am 28. Juni 1552 ſchrieb nämlich »Hynrich Aldegrave tho Soſt« an den fürſtlich kleviſchen Supplicatienmeiſter und ſandte ihm zwei Siegel für den Herzog Wilhelm zu Kleve, deren Koſten er auf 35 Thaler angab. Ein Schreiben des Herzogs weiſt ſeinen Rentmeiſter an, dem Künſtler die geforderte Summe zu bezahlen. Seine Thätigkeit als Goldſchmied bezeugt auch die groſse Anzahl ſeiner Kupferſtiche, die zu Ornamentvorlagen beſtimmt ſind. Es ſind gerade hundert Nummern, unter denen ſechzehn prächtige Muſter

Madonna auf dem Halbmond. Kupferſtich von Aldegrever.

für Dolchſcheiden den erſten Rang einnehmen. Eine Vorlage zeigt zwei ſich kreuzende Löffel und ein Meſſer. Auf dieſen Arbeiten finden ſich Jahreszahlen von 1527 bis 1553, Daten, welche zugleich die Grenze ſeiner Thätigkeit als Kupferſtecher angeben. Es iſt bezeichnend, daſs die Jahreszahl 1527, die auf vier Ornamenten wiederkehrt, die erſte iſt, welche auf ſeinen Kupferſtichen vorkommt. Vielleicht hat ihn der Bedarf ſeines Goldſchmiedehandwerks auf die mit dieſem verwandte Kupferſtecherkunſt geführt.

Aldegrever wurde im Jahre 1502 in Soeſt geboren, wie aus zwei von ihm ſelbſt geſtochenen Portraits hervorgeht, welche neben der Altersangabe die Datirung 1530 und 1537 tragen. Er bezeichnet ſich zu wiederholten Malen auf ſeinen Stichen als »Suzatiensis«, das man ebenſo als »Bürger von Soeſt« wie als »geborner Soeſter« deuten kann. Ob aus einer Urkunde vom Jahre 1545, in welcher die Stadt Soeſt die Stadt Paderborn erſucht, dem ehrſamen Meiſter Heinrich

Digitized by Google

Aldegrever, eingeſeſſenen Burger zu Soeſt, das Erbe ſeiner zu Paderborn geſtorbenen Eltern, »etliche Armuth an Geld, Kleidern, Kleinodien u. ſ. w.« zu verabfolgen, ob aus dieſer Urkunde zu ſchliefsen freiſteht, daſs Aldegrever in Paderborn geboren ſei, iſt zweifelhaft. Sein Vater wird »Herman Trippemecker (das heifst Verfertiger von Holzschuhen) anders Aldegrever« genannt. Von ihm berichtet die Paderborner Geſchichte Folgendes: »Als im October 1532 ſechzehn Bürger von Paderborn, welche zu den entſchiedenſten Vorkämpfern der evangeliſchen Partei

Paar aus dem groſsen Hochzeitszuge von 1538. Kupferſtich von Aldegrever.

gehörten, auf dem Marktplatze hingerichtet werden ſollten, kam Herman Trippenmacher, ſchon ein Greis und an den Füſsen gelähmt, auf ſeinem Stabe herbei, drängte ſich durch die Bewaffneten und rief, er ſei ebenſo ſchuldig wie jene, man möge ihn gleichfalls zu Tode bringen. Er wurde feſtgenommen und ſpäter mit hoher Geldſtrafe belegt.«

Sein Sohn Heinrich trat nicht minder entſchieden für die Reformation auf. Ein Parteigänger der Katholiſchen in Soeſt, Namens Haverland, der ſich damit befaſste, unter dem Namen »Daniel von Soeſt« Schmähſchriften gegen die Evangeliſchen zu verbreiten, erwähnt ihn zwei Mal. In der Schrift »Ein gemeyn Beicht oder Bekennung der Predicanten zu Söſt« 1534, wird »Hinrik de meler« unter der »Cohors der Lutheriſchen« genannt. In einer zweiten Schrift, »Dialogon« betitelt, welche die Schandthaten und Zuchtloſigkeiten der Lutheraner aufzählt, wirft er »Hinrik Trippenmecker (alſo ſcheint dies auch ein zweiter Zuname

Aldegrevers gewesen zu sein) dem mester« vor, den Soester Richter Johann von Holk und seine Geliebte »ausgezogen, nackend und blos« neben einander gemalt zu haben. Auf welchem Gemälde diese »Schandthat« zu finden ist, wissen wir nicht, vielleicht unter den Sündern auf einer der beiden Darstellungen des jüngsten Gerichts in der Darmstädter und in der Berliner Galerie, welche Aldegrever allerdings nicht mit voller Sicherheit zugeschrieben werden können. Beide Gemälde würden, wenn echt, den Meister übrigens nicht von einer vortheilhaften Seite repräsentiren. Die Härte und Trockenheit seines malerischen Vortrags vereinigt sich mit seiner mangelhaften Kenntniss des menschlichen Körpers zu einem unerfreulichen Eindruck. Nur die Bildnisse der Stifter auf dem Berliner Bilde zeigen die Vorzüge eines geschickten und charaktervollen Protraitisten. Dasselbe wenig günstige Urtheil gilt auch von den übrigen religiösen Bildern Aldegrevers, deren Zahl eine sehr geringe ist. Ihm fehlte der naive Enthusiasmus der süddeutschen Maler; überdies stand ihm eine realistische Richtung und ein trockenes Colorit im Wege. Ein völlig sicheres Werk des Künstlers ist nur ein in seinem Grabe sitzender dornengekrönter Christus in der ständischen Galerie zu Prag vom Jahre 1529, der ganz in Dürerscher Art gemalt und aufgefasst ist. Alle übrigen Bilder, welche in den Galerieen unter seinem Namen gehen, sind entweder nach seinen Stichen kopirt — wie z. B. die Steinigung der Greise in Berlin aus der Suermondt'schen Sammlung — oder so unsicher, dass sie nicht als Material zu seiner Beurtheilung dienen dürfen.

Von seiner besten Seite zeigt er sich uns als Portraitmaler. Der lederbraune Ton in der Behandlung des Fleisches, der ihm eigen ist, seine trockene Auffassung und sein scharfer Blick für das Charakteristische der Erscheinung, Eigenschaften, die ihm bei idealen Darstellungen hinderlich sind, wandten sich für den Portraitisten zu ebenso vielen Vorzügen. Als vollkommen sicher sind auch nur vier Portraits zu bezeichnen, sodass sich demnach der Bildernachlass Aldegrever's nur auf fünf Nummern beläuft. Diese winzige Zahl kann natürlich nicht der wirklichen Anzahl der von Aldegrever überhaupt gemalten Gemälde entsprechen, da die Portraits so sicher und lebendig behandelt sind, dass sie nur von einer geschulten Hand herrühren können. Vermuthlich sind die meisten seiner Arbeiten während der unruhigen Zeiten des 16. Jahrhunderts in Soest zu Grunde gegangen, oder sie sind zerstreut und tragen andere Künstlernamen.

Das schönste seiner vorhandenen Bildnisse ist das eines jungen Mannes mit schwarzem Barett, der eine Nelke in seiner Hand hält, aus dem Jahre 1540 in der Galerie Liechtenstein in Wien. Jünger ist das Bildnis des Grafen Philipp von Waldeck im schlesischen Kunstverein zu Breslau (aus dem Jahre 1535). Das Braunschweiger Museum besitzt das Portrait einer Magdalena Wittig vom Jahre 1541. Dem Wiener Bilde am nächsten kommt das mit 1551 bezeichnete Portrait des Bürgermeisters von Lennep, Engelbert Therlaen, im Berliner Museum: der Dargestellte ist mit einem schwarzen Pelz und Barett bekleidet und legt die Linke auf einen Schädel, das Zeichen der Vergänglichkeit.

Aldegrever's Interesse für die Reformation und sein Hass gegen das Papstthum zeigt sich auch in einigen seiner Kupferstiche. Er stach nicht blos die Portraits von Luther und Melanchthon, wahrscheinlich nach Cranach, sondern griff die katho-

Digitized by Google

liſche Partei auch ſeinerſeits wegen Unſittlichkeit an: unter ſeinen Kupferſtichen befindet ſich zweimal dieſelbe Darſtellung in verſchiedenen Wendungen: ein Mönch und eine Nonne, die unzüchtigen Umgang treiben, werden von einem Landsknecht überraſcht. Endlich hat er in ſeiner Folge von Tugenden und Laſtern der Superbia, dem »Uebermuth«, die päpſtliche Tiara auf das Haupt geſetzt.

Das letzte Datum, das ſich auf ſeinen Kupferſtichen findet, iſt das Jahr 1555. Er ſcheint bald darauf geſtorben zu ſein; wenn aber gewöhnlich 1562 als ſein Todesjahr angegeben wird, ſo iſt doch dieſe Zahl nicht urkundlich zu belegen.

Der Hauptſchwerpunkt der Thätigkeit Aldegrever's liegt auf ſeinen Kupferſtichen, von denen bis jetzt 290 ermittelt ſind. Wenn wir die groſse Sorgfalt, mit welcher er ſeinen Grabſtichel handhabte, in Anſchlag bringen, ſo kann dieſe umfangreiche Thätigkeit ſehr wohl ſein ganzes Leben ausgefüllt haben. Auf ſeine Technik hat ſowohl Dürer wie Barthel Beham gewirkt. Von Erſterem eignete er ſich eine gewiſſe Energie und Kraft in der Behandlung, von Letzterem Zartheit, Feinheit und ein Quantum von Eleganz an, und da er Beides ſehr geſchickt mit einander zu vereinigen wuſste, gehören ſeine Kupferſtiche, trotz ihrer Manierirtheit, im Einzelnen nicht nur zu ſeinen erfreulichſten Schöpfungen, ſondern auch zu den beſten Leiſtungen der deutſchen Renaiſſance überhaupt. Wenngleich er in die Richtung der italieniſchen Renaiſſance durch den Einfluſs des Pencz und des Beham gerieth, zeigen einige ſeiner Blätter unzweifelhaft, daſs auch die Weiſe des Marc Anton nicht ſpurlos an ihm vorübergegangen iſt.

Die Zahl ſeiner eigentlichen Andachtsbilder iſt ſehr gering. Wenn wir eine Verkündigung, eine Anbetung der Hirten, acht Madonnenbilder und eine Kreuzigung erwähnen, iſt die Liſte erſchöpft. Aber gerade dieſe Andachtsbilder gehören zu ſeinen ſchönſten Werken; in ihnen zeigt ſich der Einfluſs Dürer's am ſtärkſten. Es gelingt dem Meiſter bisweilen, eine Innigkeit, eine Tiefe des Gefühls auszudrücken, die wir nur noch bei Dürer ſelbſt finden. Jene Verkündigung und jene Anbetung, aus dem Jahre 1553, reichen zwar nicht in der Groſsartigkeit der Motive an Dürer heran, aber die holdſelige Anmuth in dem Geſichte der heiligen Jungfrau und die rührende Frömmigkeit der anbetenden Hirten zeugen von Düreriſchem Geiſte. In wie weit er ſich noch in ſeinen ſpäteren Jahren zu einer gewiſſen Klarheit hindurcharbeitete, immer geleitet von dem Geiſte Dürer's, beweiſt eine kleine, auf einem Halbmonde ſchwebende Madonna aus dem Jahre 1553 (S. die Abbildung).

Sonſt intereſſirt ihn nur das epiſche Element der Bibel. Er behandelte eine Reihe von heiligen Geſchichten des alten und neuen Teſtaments in längeren Bilderfolgen und konnte dieſen Darſtellungen durch ſeine realiſtiſche Auffaſſung einen eigenthümlichen Reiz verleihen. Die Geſchichte Adam's und Eva's, des keuſchen Joſeph, der Suſanna, des barmherzigen Samariters gab den Stoff zu ſolchen Bilderfolgen her. Die Letztere iſt die Schönſte von ihnen. Wie die Nürnberger Kleinmeiſter gab Aldegrever ein getreues Abbild von dem Leben und Treiben ſeiner Zeit und ſeiner Stadt. Die Männer der heiligen Geſchichte ſind ehrbare weſtfäliſche Bürger, die im Bewuſstſein ihrer Würde und ihrer Wohlhabenheit an uns vorüberziehen. Die Scenen aus der Geſchichte des Samariters ſind mit ſchönen landſchaftlichen Hintergründen ausgeſtattet. Eine beſondere

Beachtung verdient auch noch die Geſchichte des Amnon und der Thamar, bei deren Behandlung Aldegrever ſichtlich nach beſtimmtem, phyſiognomiſchem Ausdruck ringt. Dabei ſteht ihm natürlich der viereckige weſtfäliſche Kopftypus im Wege, der obendrein von einer gewiſſen Bornirtheit nicht frei zu ſprechen iſt.

Die zahlreichen Darſtellungen aus der antiken Mythologie und Geſchichte bieten hingegen nur die Schattenſeiten ſeiner Kunſtrichtung. Er hatte eben für formale Schönheit kein Verſtändniſs, weil er keine Gelegenheit gefunden oder dieſelbe verſäumt, dieſes Verſtändniſs ſich anzueignen. Das war ſchon der alte Fehler der weſtfäliſchen Malerſchule des 14. und 15. Jahrhunderts. Man überſieht noch am leichteſten die verrenkten Finger, Hände und Beine der Aldegrever'ſchen Figuren, wenn ſie in der pompöſen Tracht des reichen Bürgerthums ſeiner Zeit erſcheinen, weshalb uns ſeine ſittenbildlichen Darſtellungen, namentlich die drei groſsen Hochzeitszüge, die intereſſanteſten und zugleich für die Culturgeſchichte werthvollſten ſind.

Die zahlreichen ornamentalen Arbeiten Aldegrever's, welche bereits kurz erwähnt wurden, ſtehen auch heute noch in groſser Schätzung und ſind zum gröſseren Theile nachahmenswerth, wenn auch ſeine Motive nicht von derſelben Reinheit wie die der Behams ſind, welche ſich enger an die italieniſche Renaiſſance anſchlieſsen. Anfangs ſpielt bei ihm noch die nach heimiſchen Muſtern anerlernte Gothik ihre Rolle, und erſt allmälig überwindet die Anmuth und die Grazie der Italiener die ſtarren Elemente des vaterländiſchen Stils. Immerhin aber zeigt ſich auf dem Gebiete der Ornamentik ſein Erfindungstalent von der beſten Seite. Hier iſt er wirklich genial, während ſeine übrigen Leiſtungen wenig Züge von ſchlagender Genialität aufzuweiſen haben.

Es erübrigt noch, einen Blick auf ſeine geſtochenen Porträts zu werfen, welche, neun an der Zahl, durch dieſelben Vorzüge erfreuen wie ſeine gemalten, aber ſonſt eine gewiſſe Manierirtheit in der Formengebung nicht verleugnen. Zwei Selbſtporträts, der Herzog Wilhelm von Jülich, ein Bürgermeiſter von Soeſt, Luther und Melanchthon, ein Unbekannter und die beiden Wiedertäufer, Johann von Leyden und ſein Nachrichter Bernhard Knipperdollinck ſind die Dargeſtellten. Wir dürfen aus den beiden letzten Porträts nicht den Schluſs ziehen, daſs Aldegrever etwa zu der Sekte der Wiedertäufer neigte und die beiden Helden aus Verehrung in Kupfer ſtach. Es ſind nur einfache Gedenkblätter an das ſchmähliche Ende der beiden Fanatiker, die im Jahre 1536 ihren Tod fanden. Dieſelbe Jahreszahl tragen auch die Porträts, die Aldegrever aus Speculation auf reichen Abſatz ſtach. Er hat die beiden Leute wahrſcheinlich niemals zu Geſicht bekommen und höchſtens nach fremden Vorlagen gearbeitet. —

Mit Aldegrever ſchlieſsen wir den Kreis der jüngeren Maler, die mehr oder weniger unter den ſich kreuzenden Einflüſſen Dürer's und der italieniſchen Renaiſſance ſtanden und die wir als die Maler der deutſchen Renaiſſance bezeichnen dürfen. Aldegrever war unter ihnen derjenige, welcher dem deutſchen Geiſte am treuſten blieb und der wälſchen Invaſion am längſten, ja, bis an ſein Ende Stand hielt.

Digitized by Google

IX. X. XI.

MATTHIAS GRÜNEWALD.
HANS BALDUNG GRIEN.
HANS BURCKMAIR.

Von

Alfred Woltmann.

Matthias Grünewald.

Aus Aſchaffenburg; Geburts- und Todesjahr unbekannt.

Die Biographie des Matthias Grünewald läſst ſich nicht ſchreiben, es läſst ſich höchſtens über einige Werke von ſeiner Hand und über ſeine höchſt eigenthümliche Richtung, die von dem übrigen deutſchen Kunſtleben jener Zeit ganz abſeits liegt, ein Wort ſagen [1]). Ueber ſein Leben fehlen bis jetzt alle Daten; denſelben in Archiven nachſpüren, würde eine dankbare Aufgabe der Spezialforſchung ſein. Alles Biographiſche, das wir bis jetzt wiſſen, beſchränkt ſich auf ſeinen Namen und ſeine Heimat. Nach dieſer wurde er von den Zeitgenoſſen häufig Matthias von Aſchenburg oder Oſchenburg, das heiſst Aſchaffenburg, genannt. Dann kennen wir ſeine Züge aus ſeiner Handzeichnung in der Weigel'ſchen Sammlung in Leipzig, auf welcher er zeichnend, die Feder in der Hand, mit emporblickendem Geſicht erſcheint. Sie iſt mit ausführlicher Inſchrift verſehen und wurde von Sandrart zu dem Bildniſs benutzt, das er im Nachtrag zu ſeiner Teutſchen Akademie mitgetheilt hat. Eine Replik in Erlangen iſt mit dem Jahre 1529 bezeichnet. Auſserdem kennt man noch ein Datum, das auf ihn Bezug hat; auf dem Sockel des Altars in der Schneekapelle der Stiftskirche zu Aſchaffenburg ſteht die Jahrzahl 1519 und ſein Monogramm , bei welchem man nicht weiſs, was das N zu bedeuten hat. Aber das Altarbild ſelbſt, welches ſein Werk war, iſt verloren, eine Arbeit von Iſaak Kining aus Speier, 1577 vollendet, nimmt deſſen Stelle ein. Selbſt darüber wiſſen wir nichts, ob Grünewald durch ſeinen Landesherrn, den Erzbiſchof von Mainz, Cardinal Albrecht von Brandenburg, einen der gröſsten Kunſtfreunde ſeiner Zeit, beſchäftigt wurde. Sandrart, welchem wir faſt die einzige Kunde über den Maler verdanken, erzählt noch, daſs er ſich meiſtens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholiſches Leben geführt habe und übel verheirathet geweſen ſei. Aber trotz der Unvollſtändigkeit deſſen, was er über das Leben Grünewald's wuſste, hatte er von ſeinem Künſtlercharakter ein klares Bild; dieſer hatte ſich ſchon in der Jugend ſeinem Bewuſstſein einge-

Digitized by Google

prägt. Als er zu Frankfurt am Main in die Schule ging, hatte er oft den Maler Philipp Uffenbach befucht, der ein Schüler von Grünewald's Schüler Hans Grimmer gewefen, und der pflegte ihm, wenn er guter Laune war, von dem alten Meifter zu erzählen und ihm ein Buch mit gefammelten Handriffen deffelben vorzulegen.

Diefes Bild feiner künftlerifchen Individualität ift in neuerer Zeit vollftändig verloren gegangen. Im Jahre 1836 kam aus der Stiftskirche zu Afchaffenburg eine Reihe von Bildern in die Münchener Pinakothek, die aus der Mauritius- und Magdalenenkirche in Halle ftammten, im Jahre 1539 aber, als diefe Schöpfung Albrecht's von Brandenburg der Reformation in die Hände fiel, gegen welche fie ein Bollwerk hatte bilden follen, mit den übrigen Kirchenfchätzen und Kunftwerken von dort entfernt und nach Afchaffenburg gebracht worden war. Diefe wurden in München »Grünewald« genannt. Aber man hatte überfehen, dafs die Flügel von einer andern Hand als das Mittelbild find. Kunftgelehrte, zuerft Paffavant und Waagen, bildeten fich gerade nach diefen Flügeln, Bildern aus der fächfifchen Schule, die dem Lucas Cranach naheftehen, einen Begriff von Grünewald. Die Zahl der Arbeiten, die man ihm auf diefer Grundlage beimeffen zu dürfen glaubte, wurde immer gröfser, es waren Bilder, die entweder von Lucas Cranach felbft oder aus feiner Schule herrührten, das ftattlichfte Werk unter ihnen war der 1529 von Albrecht von Brandenburg geftiftete Altar in der Marktkirche zu Halle.

Alles das hat aber mit Grünewald nicht das Mindefte zu thun, gehört fogar einer von der feinigen völlig verfchiedenen Schule an und mufs den wahren Urhebern zurückgegeben werden. Statt des mythifchen Grünewald, den erft die letzten Jahrzehnte gefchaffen haben, mufs der wahre Grünewald wieder der Vergeffenheit entriffen werden, und dazu bietet uns Sandrart's Charakteriftik des Künftlers, bieten uns einige noch vorhandene Werke deffelben, die er anführt, den einzigen Anhalt. Manches freilich ift untergegangen, fo eine Verklärung Chrifti in Wafferfarben, die Sandrart in Frankfurt gefehen, und drei Altarbilder im Dome zu Mainz, welche 1632 von den Schweden entführt wurden, aber Schiffbruch litten. Eins ftellte die Madonna in der Herrlichkeit, unter ihr weibliche Heilige, ein anderes das Martyrium eines Einfiedlers dar, welcher auf dem zugefrorenen Rhein von Mördern überfallen wird. Was Sandrart an diefen Bildern bewunderte, war das Ergreifen des Momentanen, die packende Wiedergabe der Affekte, die Fähigkeit, das Vifionäre darzuftellen, die Zierlichkeit vieler Motive, der draftifche Realismus, die Trefflichkeit des Colorits. Ein Gekreuzigter mit Maria, Johannes und Magdalena, einft im Befitze des Herzogs Wilhelm von Bayern, ift wenigftens noch in Raphael Sadler's Stich von 1605 erhalten; diefe Compofition geht in der Darftellung furchtbarer körperlicher Qualen und leidenfchaftlicher Theilnahme bis an die äufserfte Grenze. Noch exiftiren aber zwei von den grau in grau gemalten Heiligenfiguren, die einft Sandrart in der Dominikanerkirche zu Frankfurt fah, und die fich jetzt in der dortigen ftädtifchen Sammlung im Saalhofe befinden; bizarr und baufchig in der Gewandung, kühn bewegt, mit Verkürzungen und erregtem Ausdruck. Ein kleines Bild, die Auferftehung Chrifti, ein Nachtftück mit glänzendem Lichteffekt, befindet fich im Baferer Mu-

Digitized by Google

ROGER VAN DER WEYDEN
THE ALTARPIECE OF THE SEVEN SACRAMENTS
Detail: Left wing, Confirmation and Penance
Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

ſtehend, ſchon von dem Straſsburger Buchdrucker Jobin im Jahre 1573 als ſein Werk erwähnt, ebenſo von Sandrart namhaft gemacht, der es indeſſen nicht ſelbſt geſehen hatte: der ehemalige Hochaltar der Antoniterpräceptorei zu Iſenheim im Oberelſaſs, jetzt im Muſeum zu Colmar.

Den inneren Schrein füllen drei geſchnitzte Figuren, ebenfalls von einer Meiſterhand, der ſitzende heilige Antonius zwiſchen Hieronymus und Auguſtinus. Die Aufsen- und Innenſeiten des doppelten Flügelpaares enthalten Grünewald's Gemälde, ebenſo zwei Tafeln, die ſich, bei der Tiefe des Schreines mit ſeiner ganz frei gearbeiteten Plaſtik, an die Schmalſeiten lehnten. Dieſe ſtellen die Heiligen Antonius und Sebaſtian, auf ſpätgothiſchen Sockeln ſtehend, dar. Die Innenſeiten des erſten Flügelpaares zeigen die Heiligen Paulus und Antonius in der Wüſte, dann die Verſuchung des heiligen Antonius durch fürchterliche Teufel und Unholde. Wenn dieſe Thüren ſich ſchloſſen, ſo lieſsen ihre Aufsenſeiten eine über beide gemeinſam hingehende Darſtellung ſehen: Die ſitzende Madonna mit dem Kinde in einer Landſchaft, ihr gegenüber ein ſpätgothiſcher Prachtbau von zahlloſen Engeln bevölkert, die aus der himmliſchen Glorie herabfluthen und die heilige Jungfrau mit Jubel, Muſik und Anbetung verehren. Die Innenſeiten des äuſseren Flügelpaares mit Mariä Verkündigung und der Auferſtehung Chriſti faſsten dieſes Bild ein, und wenn ſie geſchloſſen wurden, war auf ihren Rückſeiten die Kreuzigung Chriſti zu ſehen, zu welcher die Beweinung Chriſti auf der Predella des Altars ergänzend hinzukam. Auf dem Bilde der beiden Eremiten in der Wüſte iſt das Wappen des Guido Guerſi angebracht, der 1490 Präceptor zu Iſenheim wurde, 1493 einen Erweiterungsbau der Kirche begann, die er dann durch Kunſtwerke, auch durch dieſen Hochaltar, ſchmückte, bis er 1516 ſtarb. Zwiſchen 1493 und 1516 iſt der Altar alſo gemalt worden.

Matthias Grünewald zeigt ſich hier als einen Meiſter, der in der damaligen deutſchen Kunſtentwickelung ganz für ſich ſteht. Ein allgemeiner Zuſammenhang mit der fränkiſchen Schule iſt wohl vorhanden, hie und da ſind auch gewiſſe Anklänge an Dürer'ſche Typen da, namentlich bei der Verkündigung. Die Fähigkeit der damaligen deutſchen Kunſt, impoſante Einzelcharaktere, völlig individuell und doch von höchſter Groſsartigkeit, hinzuſtellen, tritt namentlich in den beiden Heiligen auf den Schmaltafeln zu Tage. Rein maleriſch, breit, höchſt effektvoll, im Stil aber keineswegs rein ſind die Gewandmaſſen behandelt. In den Köpfen treten auch hier oft Verkürzungen auf und dienen dem Ausdruck der Hingeriſſenheit im Jubel wie im Schmerz. Neben der ſchönſten, wirklichkeitstreuen Darſtellung des Gegenwärtigen und Alltäglichen, wie in der Wiege, dem irdenen Töpfchen, der Badewanne, dem Handtuche, den Windeln auf dem groſsen Marienbilde, zugleich die kühnſte Extaſe, die Schilderung himmliſcher Seligkeit und Verzückung. Gleichzeitig aber auch die furchtbarſte, ergreifend ſinnliche Darſtellung von Pein und Schmerz, nervös, auf die Spitze getrieben, faſt widerlich und doch von überzeugender Realität, wie bei der Kreuzigung, ebenſo eine unerhörte Fähigkeit, das Phantaſtiſche und Geſpenſtiſche, ja das Ekelhafte ſinnlich zu packen, wie bei der Verſuchung. Bewundernswerth iſt die naturwahre Schilderung der Landſchaft, die in der Tonwirkung weiter geht als die ganze damalige deutſche Kunſt. Glänzende Beleuchtungseffekte, Glorienſchein

und reizende Helldunkelwirkungen, wie bei der Auferſtehung, ſpielt der Maler als Trumpf aus. Manche Farbentöne ſind verflogen, die alte coloriſtiſche Wirkung kann man ſich nur durch Abſtraction ganz klar machen. Jedenfalls offenbart ſich hier aber ein coloriſtiſcher Sinn, mit einer Breite des Vortrags verbunden, wie er in der deutſchen Kunſt ungewöhnlich iſt. Welche Leuchtkraft mit voller Durchſichtigkeit verbunden! zugleich welche glühende Tiefe und kühne Nebeneinanderſtellung der Töne! Auffallend iſt namentlich noch die breite, faſt wollige Behandlung des Haares. Auch auf beſtimmte niederländiſche oder italieniſche Einflüſſe weiſt nichts hin. Wie wenig von den letzteren die Rede ſein kann, beweiſt das Architektoniſche und Ornamentale. Reine Spätgothik, ohne eine Spur von Renaiſſance, aber in der äuſserſten naturaliſtiſchen Zerſetzung, wie denn der Naturalismus überhaupt das Weſen des Künſtlers beſtimmt. Das Weinlaub an den Sockeln unter Antonius und Sebaſtian iſt trotz der Steinfarbe wie eine zufällige Umkränzung mit wirklichen Weinranken und Blättern behandelt; der Prachtbau auf dem Marienbilde zeigt die gleiche Auflöſung in rein vegetabiliſche Motive ohne Stiliſirung.

Das oben erwähnte Bild der Münchener Pinakothek ſtellt die Bekehrung des Mauritius durch den heiligen Erasmus dar und weiſt in den beiden handelnden Figuren wie in den Zuſchauern treffliche, energiſche Einzelcharaktere auf. In den Mohrenrittern kommt die Phantaſtik Grünewald's zur Geltung, ſonſt iſt dies Gemälde, auch in der Gewandung, ſtilvoller und gemeſſener. Die Seitentafeln wurden dann wohl, als es nach Halle gekommen, von einem einheimiſchen Maler hinzugefügt. Ganz ſchlagend tritt uns ferner der Charakter des Matthias von Aſchaffenburg in zwei Tafeln, ſchmalen Altarflügeln, entgegen, die in der Frauenkirche zu München einen leider viel zu dunklen Platz in der abſchlieſsenden Chorcapelle gefunden haben. Sie ſtellen die Bekehrung Saul's und St. Martin zu Pferde mit dem Bettler dar. Auf der erſten Compoſition nimmt der ſchwerfällige, wild gewordene Schimmel den Raum zu ſehr in Anſpruch, in der gewaltſamen Stellung des rücklings nach vorn geſtürzten Reiters und in der breiten, trefflichen Malerei ſeines Panzers kann man aber den Meiſter der Iſenheimer Antoniusbilder nicht verkennen. Weit überlegen iſt das zweite Bild. Das Pferd und der Reiter ganz von vorn geſehen, das Geſicht deſſelben durch die Hand und den Degengriff, während er ſeinen Mantel zerſchneidet, auf piquante Weiſe halb verdeckt, der kauernde nackte Bettler, deſſen Körper in hoher coloriſtiſcher Kraft aus dem Ganzen herausleuchtet, vorzüglich in Stellung und Bewegung, gut durchgebildet und in ſeinem Profilkopf höchſt individuell und ausdrucksvoll, die Geſammtauffaſſung endlich überraſchend modern.

Sandrart nennt den Künſtler einen »hochgeſtiegenen und verwunderlichen Meiſter«, er bezeichnet ihn an einer Stelle ſogar als den »deutſchen Correggio«. Man kann dieſen Ausdruck annehmen, ſobald man ihn nur richtig verſteht. Nicht von einer ſpeciellen künſtleriſchen Verwandtſchaft zwiſchen ihm und Correggio iſt die Rede. Wohl aber nimmt Grünewald in der deutſchen Kunſt eine ebenſo iſolirte Stellung ein, wie Correggio in der italieniſchen. Er hat ganz beſtimmte künſtleriſche Ziele, die eigentlich auſserhalb der Beſtrebungen ſeiner Zeit liegen, gewiſſermaſsen Vorahnungen einer ſpäteren Epoche ſind. Und dieſe Ziele ſind

Digitized by Google

eben bei dem Italiener und bei dem Deutſchen die nämlichen: das Ausgehen auf Affekt, auf erregtes Empfindungsleben, damit im Zuſammenhang eine auf die Spitze getriebene Bewegtheit, oft hinreiſsend wahr, oft auch ſchon in das Gezierte ſchweifend; Schilderung des Viſionären, des himmliſchen Jubels, der Extaſe, auch der körperlichen Pein, des Schmerzes durch die Mittel des äuſserſten Realismus, der ſich mit kühnem Schwunge verbindet. Endlich ein ſeltenes coloriſtiſches Gefühl, das in Licht- und Helldunkeleffekten gipfelt, welche übrigens auch nur der maleriſche Ausdruck des erregten Empfindungslebens ſind. Daſs der originelle deutſche Künſtler, dem der Halt durch die italieniſche Geſchmacksbildung fehlt, auf ſeinem Wege noch ſtärker als Correggio Gefahr laufen muſste, in Uebertreibung, Haſt und Willkür zu verfallen, iſt erklärlich.

Nachdem einmal der wahre künſtleriſche Charakter des bisher unerkannten Meiſters in ſeinem Weſen begriffen iſt, wird es möglich ſein, nach und nach noch anderen Werken von ſeiner Hand auf die Spur zu kommen, wie das auch ſchon in einigen Fällen geſchehen iſt, und ſein Bild ſo zu vervollſtändigen. Während ſeine Richtung uns als eine plötzlich auftretende erſcheint, deren Vorſtufen wir nicht kennen, liegt auf der andern Seite ſeine Nachfolge klar vor unſeren Augen. Uffenbach, der Schüler ſeines Schülers, war der Lehrmeiſter von Adam Elzheimer aus Frankfurt, der dann ſpäter in Rom als hochberühmter Landſchaftsmaler, als Meiſter im Helldunkel und als Haupt einer Schule lebte. Zahlreiche niederländiſche Künſtler ſchloſſen ſich an ihn an, unter dieſen war auch Pieter Laſtmann, der Lehrer von Rembrandt, dem nordiſchen Meiſter des Helldunkels und der Phantaſtik im 17. Jahrhundert. Hier haben wir eine künſtleriſche Genealogie, die nicht überſehen werden darf.

Digitized by Google

(Nach dem Gemälde im Beſitz des Herrn Lippmann in Wien.)

Hans Baldung Grien.

Geb. zu Gmünd um 1476, † zu Straſsburg 1545.

Unter denjenigen deutſchen Meiſtern, die von Dürer's Einfluſs in ihrer Richtung weſentlich beſtimmt wurden, ohne dabei ſeine eigentlichen Schüler zu ſein, nimmt Hans Baldung genannt Grien einen hervorragenden Platz ein[1]). Er ſtammt aus Gmünd in Schwaben, wie aus der Inſchrift des Freiburger Altars und aus dortigen Urkunden hervorgeht; ſein Geburtsjahr ſteht nicht feſt, fällt aber ungefähr um 1476. Den Beinamen Grien führte er höchſt wahrſcheinlich von

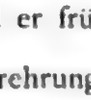
Digitized by Google

der Vorliebe für die grünen Farbe im Anzuge; auf zwei Selbſtbildniſſen, auf dem Sebaſtiansaltar bei Herrn F. Lippmann in Wien und auf dem Freiburger Hochaltar, iſt er ganz in lebhaftes Grün gekleidet. Dort erſcheint er bartlos, hier, neun Jahre ſpäter, mit dem Vollbart. Es iſt ein wohlgebildeter Kopf voll anziehender Ruhe und klarer Verſtändigkeit des Weſens. Am Oberrhein ſcheint Hans Baldung ſeine künſtleriſche Ausbildung empfangen zu haben, welche auf die Schule des Martin Schongauer in Colmar hinweiſt. Dafür ſprechen die ihm wahrſcheinlich mit Recht zugeſchriebenen Altarflügel in der markgräflichen Grabkapelle des Kloſters Lichtenthal bei Baden, aus dem Jahre 1496, der eine mit dem Monogramm HB bezeichnet. Sie ſtellen die Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca, das Martyrium der heiligen Urſula und auf den Aufsenſeiten ſechs weibliche Heilige dar, in denen bei klarer Färbung, ſoweit keine entſtellende Uebermalung ſie beeinträchtigt, Schongauer's holde Lieblichkeit in Typus und Ausdruck nachklingt. Anfangs des 16. Jahrhunderts wurden dann wohl die Beziehungen zu Dürer angeknüpft; ſchon in dem Altar des Herrn Lippmann vom Jahre 1507 miſcht ſich deſſen Einfluſs mit Nachwirkungen Schongauer's. Zu dem künſtleriſchen Verhältniſs, in welchem Hans Baldung zu Dürer ſtand, ſcheint perſönliche Freundſchaft hinzugekommen zu ſein. Auf der niederländiſchen Reiſe führte Dürer »des Grienhanſen ding«, nämlich die Holzſchnitte nach ſeiner Erfindung, mit, um ſie auf deſſen Rechnung zu verkaufen. Von Hans Baldung ſtammt eine Haarlocke Dürer's, die dann von Hand zu Hand durch glaubwürdige Zeugniſſe verfolgt werden kann, bis ſie kürzlich in die Bibliothek der kaiſerlichen Akademie der Künſte in Wien gelangt iſt.

Als ſeſshafter Meiſter iſt Hans Baldung erſt im Jahre 1509 nachweisbar, und zwar in Straſsburg, wo er am 17. April das Bürgerrecht erwarb. In einer Zeit, in welcher die Maler durch die Bedürfniſſe ihres Publikums mehr zum Betriebe der vervielfältigenden Künſte als zum Malen veranlaſst wurden, hatte auch er ſich gelegentlich im Kupferſtich verſucht und dann namentlich dem Holzſchnitt ſeine Theilnahme zugewendet, indem er Zeichnungen für denſelben lieferte. Durch ſolche Arbeiten wurde er auch in Straſsburg vorzugsweiſe in Anſpruch genommen. Hier war ein Hauptſitz des Buchdrucks, und mit dieſem ſtand die Illuſtration im Bunde. Für Bücher, die bei Johann Knoblauch, Martin Flach u. ſ. w. herauskamen, lieferte er Zeichnungen, ebenſo erfand er eine groſse Anzahl einzelner Blätter, von denen manche in der beliebten Helldunkel-Technik, das heiſst als Farbenholzſchnitte, mit zwei oder drei Stöcken gedruckt, herauskamen. Kurz nach der Niederlaſſung in Straſsburg beginnt auch ſeine Beziehung zu dem Badiſchen Hofe. Im Jahre 1511 kam das Bildniſs des alten Markgrafen Chriſtoph in Holzſchnitt heraus, dieſelbe Zeichnung liegt dem gemalten Porträt dieſes Fürſten in der Galerie zu Karlsruhe, das alſo wohl gleichzeitig iſt, zu Grunde. Der alte Herr (geb. 1453, geſt. 1527), ganz in Profil geſehn, mit einem Bart, der unter dem Kinn herumgeht, und mit dem Orden des Goldenen Vlieſses, erſcheint, wie die Zimmeriſche Chronik ihn nennt, als »ein löblicher, friedlicher und verſtändiger Fürſt«. Ein längliches Gemälde in eben dieſer Sammlung ſtellt denſelben Herrn ſammt ſeiner Gemahlin und ſeinen zahlreichen Söhnen und Töchtern in Verehrung der Heiligen Anna und Maria mit dem Chriſtuskinde dar. Es iſt cha-

Digitized by Google

raktervoll gezeichnet aber hart, ohne rechte Haltung in der Farbe, mit Gold und Silber in den Rüſtungen und mit groſsen Wappen im Vordergrunde überladen.

Schon im Jahre 1511 hatte er aber Straſsburg wieder verlaſſen und ſeinen Wohnſitz zu Freiburg im Breisgau genommen, wo ihm der Auftrag zu Theil geworden war, einen groſsen Hochaltar für das Münſter zu malen. Im Jahre 1513 kommt er zuerſt in den Münſterrechnungen vor; er erhält 190 Gulden 14 Pfennige als erſte Zahlung für ſein Werk, das, laut Inſchrift, 1516 vollendet wurde. Es iſt eine höchſt umfangreiche, aus elf groſsen Gemälden beſtehende Schöpfung; der Bedeutung der Aufgabe entſpricht der künſtleriſche Werth der Gemälde. Wir haben hier vielleicht die groſsartigste Leiſtung der deutſchen Kirchenmalerei vor uns, die aus dem 16. Jahrhundert übrig geblieben iſt. Auch hier iſt in der Zeichnung und in dem Charakter der Anſchluſs an Dürer erkennbar, zugleich iſt aber noch ein anderer künſtleriſcher Einfluſs wahrnehmbar. Hans Baldung muſs damals den Hochaltar der Antoniterpräceptorei zu Iſenheim im oberen Elſaſs, jetzt im Muſeum zu Colmar, kennen gelernt haben. In den Gemälden deſſelben, den Arbeiten von Matthias Grünewald aus Aſchaffenburg, traten ihm ungewöhnliche maleriſche Eigenſchaften entgegen, die ihn mit dem vollen Reiz der Neuheit ergriffen, und ſo ſuchte er mit Grünewald's frappanten Lichteffekten, ſeinen Helldunkel-Wirkungen, ſeiner ſtürmiſchen Bewegtheit zu wetteifern. Auf dem Mittelbilde des inneren Schreins die Krönung Maria's durch Gott Vater und Chriſtus mit einer Fülle von kleinen Engeln, die muſicirend oder in Jubel und Schelmerei ihr Spiel treiben; auf den Flügeln die zwölf Apoſtel; dieſe ſowie Gott Vater von einer Wucht und Gröſse des Charakters, die nur von Dürer übertroffen wird. Schlieſsen dieſe Thüren ſich, ſo erſcheinen auf ihren Aufsenſeiten und auf den feſtſtehenden Hauptſeiten des äuſseren Flügelpaares vier Scenen aus der Geſchichte Maria's, die Verkündigung, die Heimſuchung, Chriſti Geburt, ein meiſterhaft durchgeführtes Nachtſtück, auf welchem das Licht von dem Körper des Kindes ausgeht, und die Flucht nach Aegypten. Dieſe iſt das edelſte und anmuthigſte Werk des Künſtlers, der rothgekleidete Joſeph ſchreitet neben dem Eſel einher, auf welchem Maria mit dem Kinde ſitzt; auf einer Palme, welche ſich über die Gruppe neigt, wiegen ſich holde Engelknaben, und einer hat ſich eben auf das Thier herabgelaſſen, um dem Chriſtuskinde Früchte darzureichen. Die ſatte, leuchtende Farbe, die vollendete Durchführung des Vordergrundes bis in jede Einzelheit ſteigern die poetiſche Wirkung des Bildes. — Zwei Heiligenpaare auf den Rückſeiten dieſer äuſseren Flügel, Hieronymus und Johannes der Täufer, Georg und Laurentius, ſchlieſsen das Bild auf der Rückwand des Schreines, Chriſtus zwiſchen den Schächern am Kreuze, ein. Unter der Volksmenge erſcheint hier der Maler ſelbſt, grün gekleidet, ſich umwendend und herausſchauend, vor ihm ein Knabe, der ein Täfelchen mit ſeinem Monogramm hält. Dies pflegte er von nun an vorzugsweiſe zu führen, während er früher mit  oder gezeichnet hatte. Ein Sockelbild enthält, in Verehrung der Madonna, die Halbfiguren der damaligen Pfleger des Münſters: Sebaſtian von Blumenegg, Egidius Has, Ulrich Wirtner und Nicolaus Schefer.

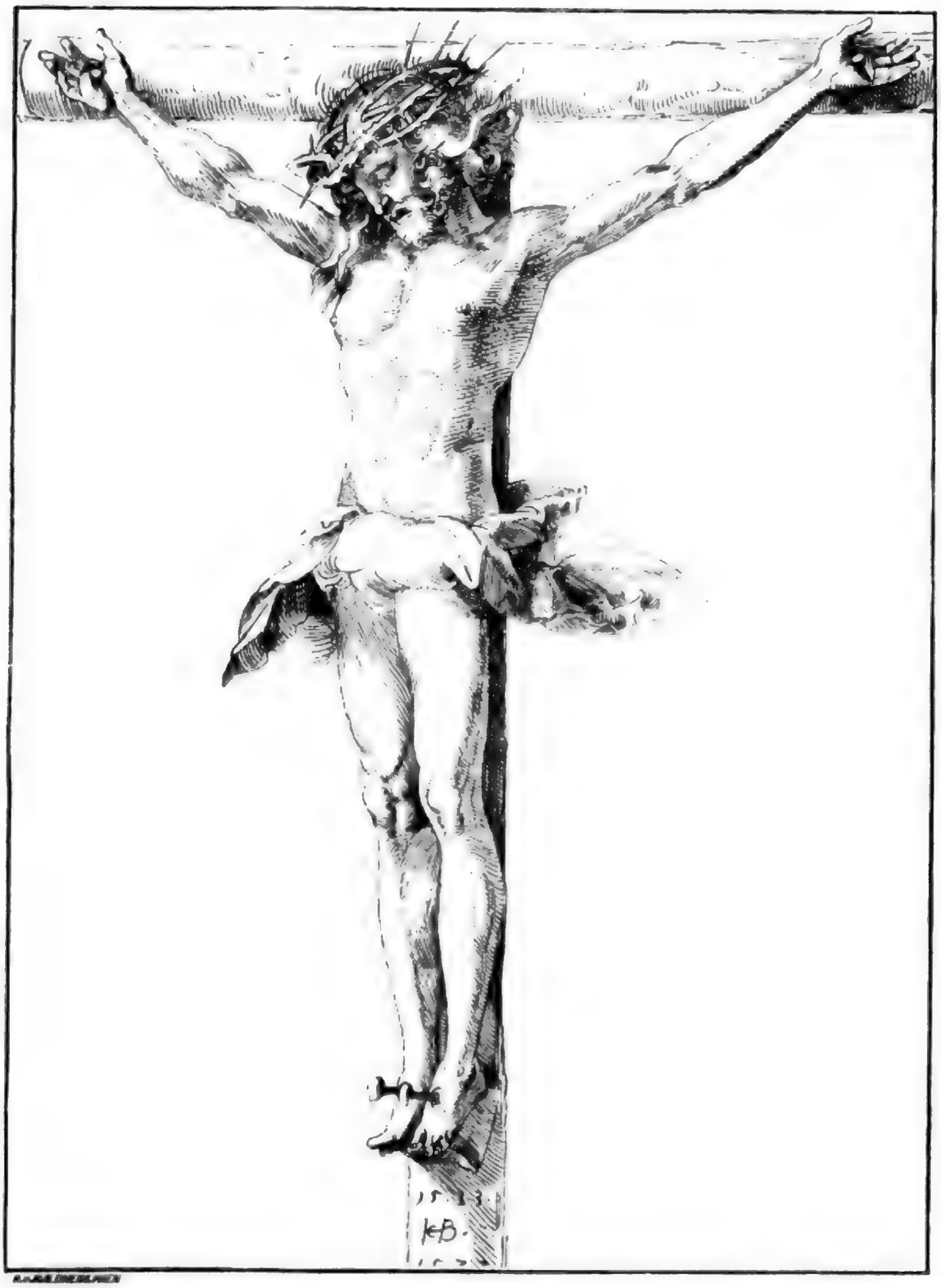
Digitized by Google

Diese Zeit war die productivste des Meisters. Dem Jahre 1515 gehört eines seiner besten Bildnisse, ein blonder Jüngling, im Wiener Belvedere, an, dem Jahre 1516 das Martyrium der heiligen Dorothea in der Galerie der patriotischen Kunstfreunde in Prag, mit einer meisterhaft behandelten Winterlandschaft, 1517 sind

Madonna mit Engeln. (Nach einem Holzschnitt.)

zwei ebenso geistvolle wie ergreifende kleine Bilder im Baseler Museum entstanden, in welchen der Künstler sich jenen Todesphantasien, wie die nordische Kunst seiner Zeit sie liebte, hingiebt. Ein junges nacktes Weib umarmt der Tod, welcher der Teufel zugleich ist, ein zweites zerrt er auf das offene Grab zu. Das

Digitized by Google



Chriſtus am Kreuze.
Nach einer Federzeichnung in der Albertina.

Hereinbrechen von Grauen und Verzweiflung inmitten der Wolluſt iſt hier erſchütternd dargeſtellt.

Unterdeſſen war Hans Baldung Grien wieder nach Straſsburg zurückgekehrt, wo er von neuem dauernd wohnte; ſeine Verbindung mit der dortigen Zunft zur Stelzen, welcher die Maler angehörten, hatte er während ſeiner mehrjährigen Abweſenheit aufrecht erhalten, das Bürgerrecht aber muſste er am 5. Mai 1517 von neuem kaufen. Die Zahl ſeiner Gemälde aus den folgenden Jahren und Jahrzehnten iſt nicht erheblich. Kirchenbilder wurden ſeit Einführung der Reformation kaum mehr gemalt. Die Anbetung des neugebornen Chriſtuskindes von 1520, ein Nachtſtück in der Galerie zu Aſchaffenburg, iſt ein Nachklang jenes Helldunkelbildes vom Freiburger Altar. Manche ſpäteren Gemälde ſind hart und abſtoſsend, wie die Steinigung des Stephanus, von 1522, im Muſeum zu Berlin; bei anderen, wie der Madonna von 1530 in der Galerie Liechtenſtein zu Wien, geräth Baldung durch das Streben, ſich der Leichtigkeit und Eleganz der Renaiſſance zu nähern, in das Gezierte und büſst ſogar viel von der alten Kraft der Modellirung ein. Mitunter malte er auch Gegenſtände aus der Sage und Geſchichte des Alterthums.

Die vorhandenen Gemälde werden aber durch die Zeichnungen von ſeiner Hand trefflich ergänzt. Nächſt Dürer und Holbein iſt der Künſtler ſicherlich der produktivſte und tüchtigſte Zeichner, welchen Deutſchland damals beſaſs. In kleinen Skizzenbuchblättern in Silberſtift, in gröſseren Kohlenzeichnungen und Cartons, in Federzeichnungen auf braunem Papier mit aufgeſetzten weiſsen Lichtern bewährt er die gleiche Meiſterſchaft. Die Muſeen in Berlin, Baſel, London, Florenz, die Kupferſtichkabinette in Karlsruhe und Kopenhagen, die Albertina in Wien ſind an Arbeiten von ſeiner Hand am reichſten. In Karlsruhe findet man noch ſein Skizzenbuch nebſt dem alten Silberſtift, ein köſtliches Document für das Studiren und Schaffen der alten Meiſter. Bildniſſe, anfangend mit dem des Kaiſers Maximilian von 1501, dann des Markgrafen Bernhard von Baden von 1512, bis zu denen Karl's V. (1536), des Predigers und Chroniſten Kaspar Hedion, des Altammeiſters Nicolaus Hugo Kniepff (1545), dann Studien nach Körpertheilen, Gewändern, Thieren und Blumen, Landſchaften, Burgen, Stadtanſichten, dem Roſsmarkt zu Straſsburg, der Kirche zu Maursmünſter, dem Schloſs Weinsberg u. ſ. w. füllen die Blätter, und faſt auf keinem iſt das Monogramm vergeſſen. Gerade unter den Handzeichnungen ſind auch Darſtellungen profaner Gegenſtände, oft höchſt phantaſtiſcher Natur, am häufigſten. Da ſieht man (in Baſel) leichtgeſchürzte Frauengeſtalten, einen Pokal haltend, ganz in Formen und Stil der Renaiſſance, dann einen Centauren in kühner Verkürzung; ferner, in Berlin, die mittelalterliche Erzählung von den drei Königsſöhnen, die ihren Streit um die Herrſchaft dadurch entſcheiden, daſs ſie nach dem Leichnam des Vaters um die Wette ſchieſsen; der, welcher ſich weigert, wird als der rechte Sohn und Erbe anerkannt. Dann höchſt ſeltſame Hexenbilder, z. B. in der Albertina, ebenda jene abenteuerliche Allegorie: Venus auf Krücken, Kugeln unter den Füſsen, ein kleiner Amor neben ihr. Derbe nackte Formen, beinahe ſchwülſtig, doch nicht ohne plaſtiſches Gefühl, nicht ohne Fähigkeit zu groſsen, ausdrucksvollen Motiven walten hier vor. Als eine ſpätere Arbeit, in der ernſte Mäſsigung, gutes

Verſtändniſs des Körpers und Adel der Durchbildung zu Tage treten, muſs der Gekreuzigte von 1533, in der Albertina, hervorgehoben werden. (S. d. Abbild.)

Den trefflichen Zeichner lernen wir auch in den zahlreichen Holzſchnitten kennen, bei denen freilich gar Vieles durch die ungleichartigen Hände der Formſchneider verloren gegangen iſt. Hier läſst Hans Baldung ſeiner Phantaſtik am freieſten Lauf, wie in den vier Hexen von 1510, die einen Einblick in die dämoniſche Seite des damaligen deutſchen Phantaſielebens gewähren. Andere profane Stoffe, wie die Phyllis, welche den aufgezäumten Ariſtoteles reitet, und das Bacchanal, laſſen einen kecken, derben Humor zu Tage treten. Aber auch in religiöſen Darſtellungen offenbart er einen ſeltenen Reichthum der Einbildungskraft. Von manchen früheren Arbeiten, namentlich den Illuſtrationen zu verſchiedenen Schriften Geiler's von Kaiſersberg, wie der lieblichen heiligen Eliſabeth, mit ihren Frauen ſpinnend (1508), von der Madonna mit jubelnden, übermüthigen Engeln in echt elſäſſiſcher Landſchaft, einem reizenden Idyll (ſ. die Abbild.), ſteigert er ſeine Ausdrucksfähigkeit bis zu den wuchtigen Charakteren ſeiner Apoſtelfolgen oder zu dem Sündenfall, aus dem Jahre 1519, bei welchem eine in der deutſchen Kunſt ungewöhnliche Fähigkeit, die innere Bewegung im geſammten nackten Körper zum Ausdruck kommen zu laſſen, beachtenswerth iſt. Der heftige Affekt, dem er im Wetteifer mit Grünewald nachſtrebt, das Viſionäre der Auffaſſung, mit kühnen Lichteffekten verbunden, gewinnt in mehreren Blättern einen wahrhaft genialen Ausdruck, ſo in dem Heiland, der an der Marterſäule unter äuſserſtem Schmerze kraftlos zuſammenſinkt, während ein Engel ihn zu ſtützen ſucht (1517), dann in zwei Darſtellungen des heiligen Sebaſtian (1512, 1514), in der Beweinung Chriſti unter dem Kreuzesſtamm, mit lauteſtem Aufſchrei des Jammers, in den Engeln, welche mit Sturmesungeſtüm Chriſti entſeelten Körper zum Himmel emportragen, während Schaaren anderer Engel ihnen aus der Glorie entgegenfluthen.

Im Jahre 1545 wurde Hans Baldung von der Zunft zur Stelzen in den Rath gewählt, doch ſchon im ſelben Jahre ſtarb er. Daſs ein Leibgedinge, welches Baldung ſich und ſeiner Gattin von den Pflegern des Freiburger Münſters ausbedungen hatte, in den Rechnungen auch nach 1545 noch unter ſeinem Namen fortgeführt wurde, bis zu dem Tode der Wittwe im Jahre 1552, hat in der neueren Literatur lange Zeit falſche Angaben ſeines eigenen Todesjahres, das urkundlich feſtgeſtellt iſt, zur Folge gehabt.

Hans Baldung Grien iſt kein Meiſter erſten Ranges, welcher die Kunſt ſeines Volkes in neue Bahnen führt, er ſchlieſst ſich vielmehr denen, welche neue Richtungen einſchlagen, an, aber er ſteht dennoch als ein origineller und energiſcher Künſtlercharakter vor uns. Er fühlt das Bedürfniſs, ſich an gröſsere Muſter zu lehnen, erſt an Schongauer, dann an Dürer, eine Zeit lang an Grünewald, aber er verſteht es, das Empfangene zu verarbeiten und ganz zu ſeinem Eigenthum zu machen. Dürer war derjenige Künſtler, dem er am meiſten verdankt: Ernſt der Geſinnung, Gewiſſenhaftigkeit des Studiums, Strenge der Zeichnung, namentlich aber auch einen feſten Halt in denjenigen Fällen, in welchen er ſich der Phantaſtik, dem Streben nach Affekt in die Arme wirft. Sein Schönheitsgefühl iſt beſchränkt, aber er gelangt trotzdem zu einer groſsen Herrſchaft über die Form. Die Bildungselemente der Renaiſſance nimmt er nur zögernd auf, und

Digitized by Google

oft macht er ſich von derbem Naturalismus und von Schwulſt nicht frei. In coloriſtiſchen Experimenten leiſtet er, obgleich von Hauſe aus mehr Zeichner, dennoch Ungewöhnliches, aber häufig iſt auch ſeine Färbung hart und ſpröde, ſein haſtiges Suchen nach eigenartigen Wirkungen ſtört oft die ruhige Harmonie. Die tiefe Religioſität, die Wärme der Empfindung, wie Dürer, beſitzt er nicht, wohl aber Kraft und energiſches Leben, mitunter nicht ohne Anmuth und ſchalkhaften Humor, dann wieder ſchwungvoll und erhaben, bei groſsem Reichthum der Phantaſie, die ihre Nahrung ganz aus der volksthümlichen Anſchauung schöpft.

Hans Burckmair.

Geb. in Augsburg 1473, † ebenda 1531.

Neben der Künſtlerfamilie Holbein ſpielt in Augsburg zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Familie Burckmair eine groſse Rolle. Thoman Burckmair iſt ſeit 1479 in den Augsburger Steuerbüchern nachzuweiſen, er hat das Handwerksbuch der Maler angelegt, welches ſich auf dem Augsburger Archiv befindet und hat in demſelben vorn eine Anzahl von Meiſtern aufgezählt, die um 1460 in Augsburg gelebt, und die er Alle gekannt habe. Das berühmteſte Mitglied der Familie war ſein Sohn Hans Burckmair, der nächſt Dürer und Holbein zu den berühmteſten deutſchen Meiſtern ſeiner Zeit gehörte. Ueber das Jahr ſeiner Geburt ſind wir durch zwei Inſchriften mit Altersangabe auf ſeinen Bildniſſen unterrichtet. In der Galerie des Belvedere zu Wien befindet ſich ein Gemälde, welches ihn und ſeine Gattin Anna Allerlahn darſtellt, die Frau hält einen Spiegel, in welchem man ſtatt der Geſichter der Beiden zwei Todtenköpfe ſieht. Eine Inſchrift im Hintergrunde lautet:

SOLCHE GESTALT VNSER BAIDER WAS ·
IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS ·

Aufserdem enthielt ein Zettel die Inſchrift:

IOANN BVRKMAIER MALER LVI IAR ALT ·
ANNA ALLERLAHN GEMAHEL LII IAR ALT MDXXVIIII.

Digitized by Google

Im Katalog, vielleicht nur durch einen älteren Druckfehler, wird diese Inschrift auf 1528 ſtatt auf 1529 angegeben, was in die ganze Kunſtliteratur übergegangen iſt. Seit Richtigſtellung der Lesart, die uns kürzlich eine genaue Unterſuchung des an ſeinem Platze ſchwer ſichtbaren Bildes ergab, kann man nicht daran zweifeln, daſs 1473 Burckmair's Geburtsjahr iſt. Die Inschrift iſt ganz übermalt, doch wohl in genauer Wiederholung ihres urſprünglichen Wortlautes. Damit ſtimmt der Inhalt einer zweiten Inſchrift von noch gröſserem urkundlichen Werthe überein. Ein Porträtmedaillon des Künſtlers in Holz in der Kunſtkammer des Berliner Muſeums enthält die Jahreszahl 1518 und die Altersangabe: Aetatis sue XLIIII. Burckmair hatte alſo in dieſem Jahre seinen Geburtstag noch nicht hinter ſich. Als Burckmair's Lehrer dürfen wir ſeinen Vater anſehen; im Jahre 1498 wurde er in die Augsburger Malerzunft aufgenommen. Die künſtleriſche Richtung, in welcher wir ihn bald wandeln ſehen, erklärt ſich aber nicht aus der Einwirkung ſeiner Vaterſtadt allein, wie reich und bewegt hier auch immer das Leben ſein mochte. Es iſt als wahrſcheinlich anzuſehen, daſs er in Italien war, wenigſtens in Venedig, mit dem ja Augsburg die lebhafteſten Handelsbeziehungen unterhielt. Unter den Lehrjungen, welche er bei ſeiner Zunft anmeldet, kommt ſchon im Jahre 1501 ein »Caſpar Straſſo, in Venedig geboren« vor; auf einem Holzſchnitt von 1510, den wir ſpäter erwähnen werden, findet ſich eine ganz venetianiſche Scenerie, und die Formen einer Renaiſſance, die offenbar mit directer Anregung von Italien her zuſammenhängt, laſſen ſich ſchon früh in der Architektur und in den Ornamenten, die auf ſeinen Bildern vorkommen, verfolgen, treten wenigſtens ſeit dem Jahre 1507 ſchon in überraſchender Ausbildung auf. Die Schritte, die er that, waren dann für die weitere Entwicklung der Augsburger Malerei von Bedeutung, ſie wirkten namentlich auf Hans Holbeim den Aelteren. Burckmair wurde aber auch für Hans Holbein den Jüngeren ein Vorbild, das dieſer niemals vergeſſen hat.

Hans Burckmair's erſte datirte Arbeiten gehören zu einer Folge von Darſtellungen der älteſten chriſtlichen Baſiliken in Rom, die von ihm, von dem älteren Holbein und von einem dritten unbekannten Künſtler für den Kreuzgang des Katharinenkloſters in Augsburg gemalt wurden. Ein Ablaſs, welchen Papſt Innocenz VIII. dem Kloſter im Jahre 1484 verliehen, und der darauf hinauslief, daſs die Nonnen der Gnaden, die der Beſuch der ſieben Hauptkirchen in Rom zur Folge hatte, theilhaft werden ſollten, wenn ſie an drei beſtimmten Stätten ihres Kloſters gewiſſe Gebete verrichteten, war die Veranlaſſung zur Stiftung dieſer Gemälde von Seiten einzelner Kloſterfrauen. Die Bilder, welche ſich jetzt in der Augsburger Gemäldegalerie befinden, ſind ſämmtlich von einem breiten Spitzbogenformat, das den Schildbögen des Kreuzganges entſprach, und ſind in verſchiedene einzelne Darſtellungen getheilt. In dem oberſten Bogenfelde befindet ſich meiſtens eine Scene aus Chriſti Paſſion, unten in der Mitte iſt ſtets ein Gebäude abgebildet, das die betreffende Baſilika vorſtellen ſoll, und in verſchiedenen Abtheilungen ſind Bilder legendariſchen Inhalts angebracht, welche jedesmal mit dieſer Kirche in Zuſammenhang ſtehen. Das erſte Bild, welches Hans Burckmair ausführte, war die Baſilika des heiligen Petrus von 1501. Hier thront in der Mitte der heilige Petrus von einzelnen Heiligen umgeben. Im Jahre 1502 malte

Digitized by Google

er die Baſilika San Giovanni in Laterano mit Darſtellungen aus der Legende Johannes des Evangeliſten. Noch bedeutender iſt die Baſilika Santa Croce, welche er im Jahre 1504 vollendete. Auf dem Mittelbilde iſt die Wallfahrt zum heiligen Kreuz dargeſtellt, auf den Seitenfeldern der Tod der heiligen Urſula mit ihren Gefährten, voll dramatiſcher Lebendigkeit. Zunächſt haben alle dieſe Bilder in der Farbe noch etwas Schweres, der Ton iſt bräunlich, aber leuchtend und geſattigt, der Vortrag etwas zäh, aufgeſetztes Blattgold gibt dem Ganzen einen etwas alterthümlichen Charakter. Man würde vergeblich einen höheren Schwung der Auffaſſung und ein tieferes Empfindungsleben erwarten, aber die Bilder zeigen eine ſeltene realiſtiſche Sicherheit, Geſchick in der Anordnung, Energie in den Charakteren. Das verzerrte, unſichere Weſen, welches in der deutſchen Kunſt jener Tage häufig iſt, findet man bei Burckmair niemals. Seine Geſtalten treten feſt und kräftig auf, mitunter nur zu wuchtig, die Bewegungen ſind ſprechend und dabei maſsvoll. Anfangs mögen gewiſſe Unrichtigkeiten in den Formen nachzuweiſen ſein, aber dieſe verſchwinden mehr und mehr, die Figuren haben bei gedrungenem Bau wohlverſtandene Proportionen, der Faltenwurf iſt ſtattlich und wirkungsvoll, die Fleiſchpartien ſind ſorgfältig modellirt. Von Bild zu Bild zeigen ſich Fortſchritte, und endlich erreicht der Künſtler einen wahrhaft modernen Stil in einem 1507 bezeichneten Altar in der Augsburger Galerie. In der Mitte die Krönung der heiligen Jungfrau durch den thronenden Chriſtus, auf den Flügeln jederſeits mehrere Reihen von Heiligen in Verehrung. Hier iſt auch namentlich merkwürdig, welche ausgebildete Pilaſterarchitektur im Renaiſſanceſtil in der hohen Lehne des Thrones auf dem Mittelbilde auftritt. Sie ſcheint bereits die directe Aufnahme oberitalieniſcher Motive zu verrathen.

Von nun an wächſt Burckmair von Jahr zu Jahr. Auf ſeiner Höhe zeigt ihn ein groſses Madonnenbild, das als Vermächtniss aus der Hertel'ſchen Sammlung in das Rathhaus zu Nürnberg gelangt iſt und rechts an einer niedrigen Baluſtrade die Inſchrift aufweiſt:

M·D·VIIII
IOHNS · BVRGKMAIR ·
·PINGEBAT·

Die Madonna, in rothem Kleide mit blauem Mantel, deſſen Futter grun ſchillert, ſitzt auf einem Renaiſſance-Thron, hat ein Buch im Schoſse und halt das nackte Kind, das auf ihren Knieen ſteht und, in der Rechten einen Granatapfel, mit der Linken nach der Hand der Mutter greift. Allerdings iſt der Knabe nach einem häſslichen Modell gemalt und in der Haltung nicht geſchickt, dafur iſt aber die Modellirung von feinſtem Verſtändniſs, die Hände der Madonna ſind meiſterhaft durchgebildet, ihre Geſtalt wie ihre höchſt individuellen Züge ſind von edelſter Auffaſſung, der Faltenwurf iſt vortrefflich. Eine völlig neue Qualität entfaltet aber Burckmair in der Landſchaft. Die Ferne mit Ortſchaft und Bergen iſt ebenſo wirkungsvoll wie der Vordergrund mit ſeinen Pflanzen von zarteſter Vollendung, und es iſt eine wirklich coloriſtiſche Haltung erreicht.

Es gibt nur noch ein Bild, welches dieſes vielleicht übertrifft, und zwar ebenfalls in Nürnberg, die kleine Madonna aus dem folgenden Jahre 1510 in der

Morizkapelle. Sie trägt die Jahrzahl, den Künſtlernamen und die Angabe, daſs ſie in Augsburg gemalt worden. Maria reicht dem Kinde auf ihrem Schoſse eine Traube, nach der es in lebhafter Wendung langt. Nur das Dickbäuchige des Körperchens iſt noch ſtörend, ſonſt iſt das Kind wahrhaft anmuthig, im Kopfe von faſt rafaeliſcher Schönheit. Ebenſo reizend iſt der Kopf der Madonna, zierlich und elegant die Geberde ihrer linken Hand. Die Zartheit der Durchbildung, die Harmonie und Kraft der Farbe, die bewundernswerthe Durchbildung aller Theile, der fein empfundene Rhythmus aller Bewegungen kommen hier zuſammen, ſo daſs dieſes kleine Bild ſich neben Meiſterwerken der erſten Italiener ſehen laſſen kann.

Daſs Burckmair gerade in dieſem Jahre auf ſeiner Höhe ſtand, mit fortgeriſſen von der Augsburger Renaiſſance, die damals ihre erſten Blüthen trieb, angeregt durch einen unmittelbar vorhergegangenen Eindruck Italiens, wird noch durch ein anderes Werk bewieſen, welches die gleiche Jahrzahl trägt. »Der Tod als Würger« könnte man dieſe Darſtellung betiteln. Es iſt eine von jenen damals in der nordiſchen Kunſt immer wiederkehrenden Todesphantaſien; das plötzliche Hereinbrechen der gewaltigen Macht mitten in das Leben wird hier ſo ſchlagend und erſchütternd geſchildert, wie das ſonſt nur noch bei den erheblich ſpäteren Todesbildern von Hans Holbein dem Jüngerem der Fall iſt. Der Tod, noch kein vollſtändiges Gerippe, hat ſich blitzartig auf einen Jüngling geworfen, ihn zu Boden geſtreckt, kniet nun auf ihm und würgt ihn mit beiden Händen, packt aber zugleich mit den Zähnen das wehende Gewand einer Frau, die entfliehen will. Die Handlung in ihrem ſicheren Ineinandergreifen aller Motive iſt von überwältigender Macht, die Führung der Linien von vollendeter Schönheit. Beſonders intereſſant iſt hier zugleich die Scenerie; wir blicken in Venedig hinein mit ſeinen Paläſten, ſeiner anmuthigen Frührenaiſſance, die ſich ſeitwärts in einem Portal entfaltet, und einem Canal, in dem eine Gondel an den Stufen ruht. Dieſes Blatt, von Joſt Dienecker (oder De Necker) geſchnitten, iſt zugleich als einer der früheſten Helldunkel-Holzſchnitte bemerkenswerth. Man hatte damals gleichzeitig an mehreren Orten in Deutſchland einen Anfang mit der Clairobſcur-Technik gemacht, welche durch die Anwendung von mehreren (zwei oder drei) Platten die Wirkung der auf farbigem, meiſt braunem Papier ausgeführten, mit Weiſs gehöhten Federzeichnungen erreichen ſollte. Blätter derart von Cranach gehen bis in das Jahr 1506 zurück, bald darauf erſcheinen diejenigen von Johann Wechtlin und Hans Baldung Grien in Straſsburg. Auch Burckmair läſst ſich die Ausbildung dieſer Technik angelegen ſein, in welcher dann namentlich noch zwei vortreffliche Porträtköpfe von feiner Zeichnung, die des kaiſerlichen Rathes Paumgartner und des Jacob Fugger, hervorzuheben ſind.

Eine Zeit lang ſcheint, wie das auch bei Dürer der Fall war, ſeine Thätigkeit als Maler von ſeiner Arbeit für den Holzſchnitt zurückgedrängt worden zu ſein. Der Zuſammenhang der deutſchen Kunſt mit dem Druck war längſt begründet, für dieſen zu arbeiten, war den Künſtlern gelegen, da fanden ſie ſichern Erwerb und ein dankbares Publikum. Während die Produktion des Buchdrucks unter Einfluss des Humanismus ſich ſteigerte, lieſsen ſich Maler erſten Ranges

Digitized by Google

PLATE XXIII. Interior of the Church of Saint Sophia, Constantinople, looking towards the Sanctuary. The Church was built by the Emperor Justinian in the sixth century, and is the most famous example of Byzantine architecture. The Turks have added the four minarets, and have covered the mosaics with whitewash. The Sanctuary is now used as a Mosque. The Church is 250 feet long and 225 feet wide. The dome is 180 feet high and 107 feet in diameter. The dome is supported by four great arches, which rest on four massive piers. The arches are filled with smaller arches and columns. The whole effect is one of great lightness and grandeur. The mosaics, which were destroyed by the Turks, represented the Virgin and Child, the Apostles, and various saints. The floor is of marble, and the columns are of various colored marbles. The Church was consecrated in 537 A.D. and was the largest Christian Church in the world for nearly a thousand years. It is now a museum.

weſen, ſo hätte er wol auch ſelbſt den Schnitt verſuchen können, wie ein Brief des Dr. Konrad Peutinger an den Kaiſer Maximilian beweiſt. Der Formſchneider, der eine von Burckmair erfundene Arbeit für den Kaiſer auszuführen hatte, war hinterrücks verſchwunden, das Werk liegt unterbrochen da. Peutinger verſpricht nun, Alles zu verſuchen, um ihn oder einen Andern zuwege zu bringen und weiſt dabei auf Burckmair hin: »Der Maler allhie iſt ganz geſchickt dazu«. In den Holzſchnitten Burckmair's glaubt man oft eine ausgeſprochene Verwandtſchaft des Augsburger Meiſters zu ſeinem Altersgenoſſen Albrecht Dürer wahrzunehmen, die zwiſchen den Gemälden der beiden Künſtler weniger zu bemerken iſt. Ein Schulzuſammenhang zwiſchen Beiden hat gewiſs nicht ſtattgefunden, wohl aber mag Burckmair die Arbeiten Dürer's von früh an ſtudirt haben und dann geiſtig wie techniſch von ihnen beſtimmt worden ſein. Schon in den Stoffen, die Burckmair darſtellt, tritt uns die Erweiterung der Phantaſiewelt unter Einfluſs des geiſtigen Strebens und der Literatur der Zeit entgegen. Wir finden Heiligengeſtalten und bibliſche Motive, Zuſammenſtellungen von drei guten Chriſten, ebenſo vielen Heiden und Juden, denen ähnliche Gruppen von Frauen entſprechen; ferner Allegorien der Cardinaltugenden, der Planeten. Zahlreiche Darſtellungen von der Weiberliſt, Phyllis, welche auf dem Ariſtoteles reitet, Simſon im Schoſse der Delila u. ſ. w., gehen noch ganz aus der mittelalterlichen Anſchauung hervor und ſind von einem kräftigen Humor belebt. Aber mitunter greift Burckmair auch in einer Weiſe, die mehr den Zuſammenhang mit dem Humanismus verräth, in die Geſchichte und Sage des Alterthums hinein. Sein Tod der Lucretia iſt eine echt dramatiſche Scene. Der König von Gutzin, der von vier Wilden getragen wird, gewährt einen Blick in die Welt, welche damals von den Reiſenden und Seefahrern erſchloſſen wurde. Von beſonderer Wichtigkeit iſt dann Burckmair's Thätigkeit für die groſsen Holzſchnittfolgen und illuſtrirten Bücher, welche Kaiſer Max in das Leben rief. Für den groſsen Triumphzug des Kaiſers, an welchem auch Dürer ſtark betheiligt war, hat er 66 Blatt geliefert und dieſe meiſt allegoriſchen, von den Gelehrten ziemlich anſchauungslos ausgeklügelten und den Künſtlern aufgenöthigten Motive mit einer Lebendigkeit und einem maleriſchen Geſchick behandelt, das nur von Dürer übertroffen wird. Dann ſind die groſsen Folgen der Genealogie Maximilians und der öſterreichiſchen Heiligen zu nennen. Dieſe ſind freilich bei aller Tüchtigkeit etwas einförmig, weil die Stoffe nicht in dem Maſse nach Burckmair's Geſchmack ſind, aber Umgebung und Landſchaft verdienen hier Beachtung. Auf ganz anderer Höhe ſteht der gröſste Theil ſeiner Zeichnungen für den Weiſskunig, die von Treitzſauerwein verfaſste romantiſche Lebensbeſchreibung des Kaiſers. Unter den 237 Blättern iſt zwar manches mittelmäſsig, ſchlecht ausgeführt, auch wol von geringeren Künſtlern erfunden. Aber im Ganzen hat Burckmair dieſem Werke den Stempel ſeines Geiſtes aufgedrückt. Die Darſtellungen aus der Jugend und der Erziehung des Helden ſind anſchaulich und lebendig. In den Staatsactionen und Familienſcenen, die folgen, wirft man einen Blick in die höfiſche Welt jener Tage. Charaktere voll Stattlichkeit und Würde treten in reicher Umgebung auf. Unter dieſen Scenen iſt aber auch ein ſo naiv-anmuthiges Bild, wie der junge König mit ſeiner Gemalin Maria von Burgund in zartem Liebesgeſpräch im Garten

Digitized by Google

ſitzend, »jedes des Andern Sprache lernend«, wie die hübſche Unterſchrift ſagt. Die Schlachtſcenen, die Kämpfe der Landsknechte zeigen trefflichſte und unmittelbare Beobachtung, häufen ſich aber freilich bis zum Monotonen.

Dies iſt das Gebiet, auf welchem man Burckmair zu Hauſe findet. Von religiöſer Auffaſſung und Empfindung iſt bei ihm auch nicht die leiſeſte Spur. Innigkeit und Gefühlswärme ſind ihm verſchloſſen. Er iſt in ſeiner Richtung durchaus profan. Kämpfe, Lagerſcenen, hiſtoriſche Darſtellungen, Momente aus der Wirklichkeit, auch mitunter prunkvolle Allegorien ſind ſeine Sache. Was wir heute von ihm in dieſer Art beſitzen, Holzſchnitte, Zeichnungen, iſt freilich nur ein kleiner Theil von dem, was er einſt geſchaffen hat, denn ſeine Werke dekorativer Malerei, für die er ohne Zweifel vorzugsweiſe begabt war, ſind für uns faſt ſpurlos verſchwunden. Wie mußte ſeine Richtung für die Façadenmalerei an den Bürgerhäuſern ſeiner Vaterſtadt geeignet ſein; bei der verband ſich dann die Stattlichkeit der Figuren, die Lebendigkeit der Compoſition mit der vollen Herrſchaft über die ornamentalen Formen der Renaiſſance. Das Einzige aber, was heute noch in dieſer Technik von ihm beſteht, eine Façade gegenüber der St. Annenkirche, iſt ſchlecht erhalten und dem Untergange nahe. Die Malerei an einem Fugger'ſchen Eckhauſe am Weinmarkt, von der Sandrart redet, iſt nicht auf uns gekommen.

Unter Tafelgemälden aus Burckmair's ſpäterer Zeit ſind namentlich noch folgende hervorzuheben: Ein Flügelaltar von 1519 in der Augsburger Galerie, darſtellend Chriſtus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena, ſowie den Schächern, welche die Innenſeiten der Flügel einnehmen. Der geſättigte Ton der Farbe, die ſchöne Ausbildung der Landſchaft ſind hier das Beſte; den Mangel religiöſer Empfindung kann man aber gerade bei dieſem Gegenſtande am wenigſten verſchmerzen. Beſſer und entſprechender lernt man ihn aber in den ehemaligen Außenſeiten der Flügelbilder kennen, mit den Geſtalten von zwei Heiligen, welche unter luftigen Kuppelhallen ſtehen, St. Georg und Kaiſer Heinrich II., der Letztere offenbar der ſchönere, eine Figur von echter Großartigkeit des Charakters und von einer würdevollen Gemeſſenheit, die dem Künſtler beſonders gelingt. Seine Meiſterſchaft in der Landſchaft kommt dann beſonders in dem Johannes auf Pathmos in der Münchener Pinakothek, mit üppiger Vegetation, ſaftigem Grün und einer bei den deutſchen Malern ungewöhnlichen Luftperſpective, zur Geltung. Auch der Ausdruck edler Begeiſterung iſt hier gut getroffen. Dagegen verrathen die Gemälde aus Burckmair's letzten Jahren wieder eine gewiſſe Abnahme in ihren maleriſchen Qualitäten, die Farbe wird oft ſchwerbraun, der Vortrag ſpröde, der Umriß hart. Das gilt von den Bildniſſen Herzog Wilhelm's IV. von Bayern und ſeiner Gemalin, von 1526, in der Pinakothek zu München, von der Eſther vor Ahasverus ebendaſelbſt (1528), ſelbſt von dem anfangs beſchriebenen Familienbilde aus demſelben Jahre in Wien, obwohl dies unter allen ſpäteren Arbeiten ſicher die trefflichſte iſt, und auch von der Schlacht bei Cannä in der Augsburger Galerie (1529). Es iſt ein Reitergefecht im Coſtüm des 16. Jahrhunderts, mit einer Fülle von kleinen Figuren, voll geiſtvoller Einzelheiten und von ſtaunenswerther Lebendigkeit. Aber die Schwere des Tons beeinträchtigt ſelbſt die Klarheit der Compoſition.

Digitized by Google

Burckmair blieb immer ein trefflicher und charaktervoller Meiſter, einer der beſten Vertreter der deutſchen Renaiſſance. Aber die richtige Steigerung ſeines Geſchmacks und ſeiner maleriſchen Meiſterſchaft bis zu jener Vollendung, welche ſeine Arbeiten um 1509—1510 zeigen, und welche unter der begeiſterten Hingabe an die italieniſchen Anregungen erfolgte, hielt nicht dauernd vor. Er ſtarb, wie wir aus dem Handwerksbuch der Maler in Augsburg wiſſen, im Jahre 1531.[3]) Sein gleichnamiger Sohn, der nach manchen Seiten hin, als Schilderer von Turnieren und Kämpfen, als Zeichner von Wappenbüchern, die Richtung des Vaters fortſetzte, war ebenfalls für den kaiſerlichen Hof viel beſchäftigt und lebte noch 1559. Als ein Nachfolger, vielleicht Schüler des älteren Hans Burckmair kann Chriſtoph Amberger, der treffliche Bildnifsmaler und gediegene Coloriſt in Augsburg, angeſehen werden.

Anmerkungen.

1) Der Verfaſſer konnte in der Biographie Grünewald's ſo gut wie in der Hans Baldung's wesentlich nur einen Auszug der betreffenden Partien in ſeiner »Geſchichte der deutſchen Kunſt im Elſafs« geben. Hinſichtlich des Bildes von Grünewald in der Pinakothek iſt er, nach erneuerter eigener Anſchauung, der Correctur von W. Schmidt beigetreten.

2) Neueſte Forſchungen: O. Eiſenmann's Artikel im allgemeinen Künſtlerlexikon, Bd. II, Cap. 13 und des Verfaſſers »Geſchichte der deutſchen Kunſt im Elſafs.«

3) Die Literatur über Burckmair findet man zuſammengeſtellt in des Verfaſſers Notiz in der Allgemeinen deutſchen Biographie.

XII. XIII.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN NACHFOLGER DER BRÜDER VAN EYCK. LUCAS CRANACH.

Von

O. Eisenmann.

XIV.

HANS HOLBEIN.

Von

J. E. Wessely.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die niederländischen Nachfolger der Brüder van Eyck.

Wir haben keine beſtimmte Vorſtellung davon, in wie weit Hubert und Johann van Eyck auf den Schultern ihrer Vorgänger ſtehen, ja wir kennen nicht einmal ihre eigne Entwicklung. Sie ſind eine jener herrlichen fertigen Erſcheinungen in der Geſchichte, wie ſie dann und wann gleich einem vollendeten Kunſtwerke emporſteigen, dem wir die Vorſtufen, die Mühe und das Ueberlegte der Entſtehung nicht anſehen.

Anders verhält es ſich mit ihren Nachfolgern, einem Roger, Bouts, Criſtus, van der Goes und Anderen. Sie ſind die geiſtigen Erben der Brüder und ſpeiſen ihre Kanäle aus dem einen friſchen Quell, den jene wie mit dem Zauberſtabe des Moſes aus dem Schoofse der Natur gelockt. Man will zwar Roger auf eigene Füſse ſtellen als den Begründer einer beſonderen Brabanter Schule, deren ſpätere Blüthen wir dann in Memling, G. David u. A. zu ſuchen hätten; indeſs wohl mit Unrecht. Denn abgeſehen von dem nur ihm eigenthümlichen leidenſchaftlichen Ferment, welches er in die Entwicklung der altflandriſchen Schule brachte, ſind doch die Elemente ſeiner Erſcheinung ohne Vorausſetzung der überwältigenden Kräfte, welche den Genter Altar geſchaffen, nicht denkbar.

Wir werden alſo gut thun, die im Folgenden zu betrachtenden Maler als eine geſchloſſene, von den van Eyck's ausgehende Gruppe zu betrachten.

Als der augenfällig Abhängigſte unter ihnen erſcheint Petrus Criſtus, Peter's Sohn aus Baerle bei Deynze. Deſshalb, aber auch nur deſshalb darf man vermuthen, er ſei perſönlicher Schüler des Jan van Eyck geweſen und nicht, weil er etwa Werkſtattgeräthe deſſelben, z. B. Teppiche, für ſeine Gemälde ebenfalls benuzte. Das kann eine gute Weile nach van Eyck's Tode geſchehen ſein, ja iſt geſchehen, nämlich bei dem Bilde des Städel'ſchen Inſtituts v. J. 1447, an welches man obige Combination knüpft. Und übrigens, ſollten damals die Teppichweber ein Muſter nur ein einziges Mal gefertigt haben? Aufserdem iſt nicht zu vergeſſen, daſs Criſtus nach de Laborde's Forſchungen erſt 1450 in die Lukasgilde zu Brügge eingeſchrieben wurde. Ehe man dies wuſste und ehe eine falſche oder gefälſchte Reſtauration der Jahrzahl auf dem genannten Werke in Frankfurt als ſolche erkannt war, hatte man ihn ſogar zum Schüler Hubert's machen wollen. Eine thronende Madonna mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus trägt es nämlich heute das Datum 1417, welches offenbar früher 1447 lautete.

Digitized by Google

Ausgerüſtet mit allen Eigenſchaften, die ſich bei ſolider Schulung und hingebender Empfänglichkeit erlernen laſſen, iſt Criſtus bis zu einem gewiſſen Grade ein getreuer Nachfolger ſeines Vorbildes Jan. Er iſt mächtig ſeiner in unvergänglicher Friſche ſtrahlenden Farbentechnik, liebt die glänzende Ausſtattung und Nachahmung der Nebendinge, den Schimmer des Metalls, der Edelſteine, des durchſichtigen Glaſes, ſpiegelt mit einem Worte den ganzen Reichthum des damaligen äuſseren Lebens wieder und hat auch die Formen der ſüdlichen Natur, wie jener, ſich zu eigen gemacht. Aber den Spuren der menſchlichen Züge und ihren Räthſeln verſteht er nicht mit der Schärfe ſeines Meiſters nachzuſpüren. Seine menſchlichen Phyſiognomien ſind meiſtens ziemlich leer, ihre innere Erregung gleich Null, und ſelbſt ihre äuſsere Bewegung ſelten eine freie. So bedeutet ſeine Erſcheinung keinen nennenswerthen Fortſchritt in dem inneren Ausbau der Schule.

Unter ſeinen Zeitgenoſſen ſcheint ſich indeſs Criſtus eines guten Rufes erfreut zu haben. Dafür ſprechen die hervorragende Stellung, die er in der Malergilde zu Brügge, dem Emporium der altflandriſchen Kunſt, einnahm und die Verwendung, die er in den Dienſten der Stadt fand. Sein Geburts- und Todesjahr ſind unbekannt; urkundlich erwähnt wird er zuletzt 1472. Von ſeinen datirten und bezeichneten Werken iſt das früheſte ein Portrait des Eduard Grimston, engliſchen Sendlings am burgundiſchen Hofe, vom J. 1446, im Beſitze des Earl of Verulam, nach Crowe's und Cavalcaſelle's Angabe ein für ihn bedeutſames Werk, friſch und voll in den Farben, kräftig abgewogen in den Contraſten von Licht und Schatten. Im folgenden Jahre entſtand die genannte thronende Madonna mit Heiligen, früher in der Sammlung Aders, jetzt in der ſtädtiſchen Galerie zu Frankfurt. Die Vorzüge und Schwächen des Bildes ſind die oben dargelegten: ſattes, warmbräunliches Colorit, liebevolle und ſehr gelungene Ausführung der Nebendinge, aber wenig geiſtige Kraft. In der Folge zeigt ſich der Maler in einem Bilde vom J. 1449 gröſseren Dimenſionen des menſchlichen Körpers wenig gewachſen. Es iſt die Verlobung der h. Godeberte, Eigenthum des Barons A. von Oppenheim zu Köln. Die drei Halbfiguren des h. Eligius, Patrones der Goldſchmiedezunft, der genannten Heiligen und ihres Bräutigams, ſind etwas ſteif in der Haltung und ohne dramatiſches, ja auch nur genrebildliches Leben in den Köpfen, wogegen die techniſchen Vorzüge der Schule wie den übrigen Gemälden des Meiſters, ſo auch dieſem früher ungewöhnlichen Reiz verliehen haben mögen. Heutzutage iſt er in Folge einer nöthig erſchienenen Reſtauration ziemlich geſchwunden, nur das kleine glänzende Beiwerk, Schmuckgegenſtände, Spiegel, Handwerkszeug, die in der Werkſtatt des Juweliers wohlangebracht, ja unentbehrlich ſind, wirken noch immer höchſt anziehend. Zwei zuſammengehörige Tafeln des Berliner Muſeums vom 1452, urſprünglich aus Burgos in Spanien ſtammend, zeigen ihn in reicheren Compoſitionen, wie zu erwarten war, ebenfalls ohne beſonderen Aufſchwung, doch nicht ohne Gedanken. Die eine enthält übereinander die Verkündigung und die Anbetung der Hirten, die andere das jüngſte Gericht. Die letztere zeigt ein lobenswerthes Bemühen, der ſchwierigen Aufgabe in ſelbſtändiger Weiſe gerecht zu werden und durch Hervorhebung einzelner Figuren die Gruppen zu beleben. So in

dem Erzengel Michael, der, mit leuchtendem Panzer und farbig ſchimmernden Flügeln begabt, im Vordergrunde zwiſchen den Auferſtehenden Hölle und Tod bekämpft und in ſeiner imponirenden, wenn auch etwas geſpreizten Stellung die unteren Gruppen in origineller Weiſe mit der oberen Hälfte des Bildes, dem thronenden Weltenrichter und ſeiner Umgebung, in das Gleichgewicht ſetzt.

Vier Scenen aus der Jugendgeſchichte Chriſti, die Verkündigung, Heimſuchung, Geburt und Anbetung der Könige, auf einer Tafel vereint, bewahrt das Museo del Prado zu Madrid. Aehnliche Vorzüge und Mängel wie die der verwandten

Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes. S. Maria nuova in Florenz.

Darſtellungen in Berlin, ſollen ihnen eigen ſein, doch haben ſie vor jenen voraus, daſs der Künſtler ſie mit gothiſchen Portalen umrahmt hat, in deren Laibung er kleine ſteinfarbene Scenen angebracht, die in gut bewegter Darſtellung aus dem alten und neuen Teſtament geiſtige Bezüge zu den Bildern ſelbſt geben.

Ebenfalls aus Spanien ſtammend, doch jetzt in der Sammlung der Eremitage zu Petersburg, enthalten zwei ihres Mittelbildes verluſtig gegangene Flügel in kleinen Dimenſionen eine Kreuztragung und wiederum ein jüngſtes Gericht. Nach Waagen's glaubwürdiger Beſchreibung ſind ſie hervorragender als alle andren Werke des Künſtlers, von bewunderungswürdiger Meiſterſchaft miniaturartiger Ausführung und trefflicher, warmbräunlicher Farbe. Ueber das Portrait im Berliner Muſeum Nr. 532 (des alten Kataloges) bemerkt Schnaaſe, Geſchichte der bildenden

Digitized by Google

Künſte Bd. VIII. S. 200, treffend: »Das weibliche Bildniſs (angeblich einer Nichte Talbot's) im Berliner Muſeum in bleichem, mildem Kolorit und mit ſanftem Ausdrucke iſt, wenn überhaupt von unſerm Meiſter, nicht charakteriſtiſch für ihn.« Als zu den beſten Leiſtungen des Malers gehörig erwähnen Crowe und Cavalcaſelle noch den Flügel eines Altars mit einem knieenden Donator und dem h. Antonius als Schutzpatron unter Nr. 167 in der Galerie zu Kopenhagen und eine Madonna mit dem Chriſtusknaben unter Nr. 359 in der öffentlichen Sammlung zu Turin.

Als vermuthlich von Criſtus herrührend darf hier noch ein kleiner geiſtreich aufgefaſster Hieronymus in der Einöde im Städel'ſchen Inſtitut in Frankfurt erwähnt werden (dort dem Memling zugeſchrieben), worin ſich der Meiſter, wenn es wirklich von ihm herrührt, ſelbſt übertroffen.

Noch iſt nachzuholen, daſs man dieſen Künſtler früher Peter Chriſtophſen, Sohn Chriſtoph's nannte, und zwar auf Grund ſeiner eigenen Bezeichnungen: Petrus XPR und Petrus Xpi, ja Opus Petri Chriſtophori, wie auf dem Portrait der Dame aus dem Hauſe Talbot geſtanden haben ſoll. Dieſen Signaturen ſeiner Bilder ſtehen nun aber diplomatiſch unanfechtbare Urkunden gegenüber, die ihn als Peter Criſtus, Peter's Sohn, aufführen, und ſo ſeltſam auch der Name Criſtus klingt, ſo muſs doch wohl die Beweiskraft der Bilder vor der der Urkunde weichen.

Hugo van der Goes wird zwar von van Mander ein Schüler Jan van Eyck's genannt, tritt aber urkundlich erſt zwanzig Jahre nach Petrus Criſtus auf, alſo ein Vierteljahrhundert nach J. van Eyck's Tode. Er war geboren in Gent, wo er als Mitglied der Malergilde von 1465—1475, in den letzten zwei Jahren als Dekan derſelben erwähnt wird. Mehrfach in Dienſten ſeiner Vaterſtadt thätig, wird er 1468 auch von der Stadt Brügge beim Einzug Karl's des Kühnen und Margaretha's von York zu dekorativen Arbeiten beigezogen. Nicht lange nach 1475 tritt er, ob in Folge einer unglücklichen Liebe mag dahin geſtellt bleiben, in den Orden der Auguſtiner und zwar in das Rooden Clooſter bei Soignies. Er blieb indeſs hier von Verehrern und hohen Gönnern ſeiner Kunſt ebenſo geſucht wie zuvor und entſagte überhaupt weltlichen Dingen, namentlich den Lockungen der Tafel keineswegs. Wie unvergeſſen ſein Verdienſt und Anſehen blieb, erhellt auch daraus, daſs man ihn 1479 auf 80 als Experten nach Löwen rief, um den unvollendeten Nachlaſs des Dierick Bouts abzuſchätzen. Eine im Keim wohl längſt vorhandene Gemüthsſtörung kam auf einer Reiſe nach Köln zum Ausbruch und quälte ihn, nur durch Musik gemildert, bis kurz vor ſeinem Tode i. J. 1482. Ueber ſein Geburtsjahr, wie über ſeine künſtleriſche Entwickelung iſt bis jetzt nichts bekannt geworden. Sein Nachruhm, welchen Berichterſtatter, wie Lemaire in ſeiner Couronne Margaritique, fortpflanzten, deutet auf zarte Empfindung und Streben nach feiner, miniaturartiger Technik hin. Doch ſcheint er nach der Art ſeiner Verwendung für breit angelegte und raſch zu fertigende Arbeiten und nach dem einzigen beglaubigten Werke, das von ihm noch übrig iſt, auch gröſseren Aufgaben gewachſen geweſen zu ſein. Dieſes iſt der Flügelaltar, den er im Auftrage des mediceiſchen Agenten zu Brügge, Tommaſo

Digitized by Google

Portinari, ſeines Gönners, für die Kirche des Hospitals S. Maria nuova in Florenz fertigte und der jetzt in einer kleinen Gemäldeſammlung in der Nähe jener Kirche aufbewahrt wird. Die Mitteltafel enthält die Anbetung der Hirten, eine originelle Compoſition von reicher, faſt zu reicher Ausſtattung (S. Abb. S. 5). Neu iſt die Art, wie das göttliche Kind hier als magiſcher Träger des Lichtes in markanterer Weiſe denn ſonſt auch als geiſtiges Centrum gefaſst iſt, wobei freilich auffällt, daſs der Maler es viel kleiner als gewöhnlich bildete. Indeſs iſt dies nur ein Verſtoſs gegen die Gewohnheit unſerer Augen, nicht gegen die Naturwahrheit, da man nicht überſehen darf, daſs ſonſt durchſchnittlich der Chriſtusknabe als Neugeborner zu entwickelt dargeſtellt wird. Auf unſrer Tafel liegt das ſtrahlende Kindchen genau in der Mitte der in ziemlich weitem Halbkreiſe es umgebenden Anbeter. Links der derb, mit ſtarkem Vollbart und ziemlich jung aufgefaſste Joſeph, in der Mitte nach hinten die beſcheidene bürgerliche Maria in ernſter Andacht zu dem lieben Wunder niederblickend, rechts die in naiver Neugier und doch halb ſcheu ſich herzudrängenden Hirten, ganz vorne zu beiden Seiten knieende Engel mit Brokatmänteln und Krönchen auf dem Haupte. Einen zweiten Halbkreis, genau entſprechend dem unteren, bildet eine Schaar in der Luft ſchwebender Engel. Alle Köpfe, ſelbſt die der himmliſchen Kinder nicht ausgenommen, ſind realiſtiſch gehalten, doch iſt die ideale Stimmung dadurch keineswegs aufgehoben, ſondern wird das individuell Anheimelnde und Lokaliſirende durch die wahrhaft innige Vertiefung aller Betheiligten wieder in eine höhere Sphäre emporgehoben. Die beiden Flügel nimmt der Stifter mit Frau, zwei jungen Söhnen und einem Töchterchen ein, begleitet von den Schutzheiligen Matthias, Antonius Abbas, Margaretha und Magdalena. Die Figuren ſind faſt lebensgroſs, was offenbar den Portraits beſonders zu gute kommt. Die Liebe zur Natur und zum heimathlichen Volkscharakter, die freilich auch am Schroffen und Herben ſich nicht ſtöſst, ſowie die ſorgfältige Ausführung des reichen Details ſind die Vorzüge des Bildes, wie ſie es als Erbe von Jan van Eyck die der geſammten altflandriſchen Malerei ſind. Freilich fehlt hier die Gluth der Farben, wie ſie jener ſonſt eigen; ſie ſind nüchtern, in den Lichtern glanzlos, in den Schatten grau. Doch rührt dies offenbar von der Unbill der Zeit und der noch verderblicheren Hand der Reſtauratoren her.

Eine Darſtellung im Tempel und eine Anbetung der Könige mit Figuren von ungefähr einem Drittel Lebensgröſse wurde vor mehreren Jahren der ſtädtiſchen Galerie zu Padua einverleibt. Unſer Meiſter zeigt ſich in dieſen kleineren Dimenſionen von der vortheilhafteſten Seite; auch ſind die Bilder beſſer erhalten, als der groſse Altar zu Florenz.

Alle übrigen auf ſeinen Namen getauften Bilder ſind mehr oder weniger unſicher und unbeglaubigt.

Den beiden Geſchilderten ungefähr gleichzeitig mag Juſtus (oder Jodocus) von Gent gelebt haben, der ebenfalls zwiſchen 1465 und 75 urkundlich genannt wird. Wir wiſſen indeſs nur über ſeine Wirkſamkeit in Italien, näher in Urbino, und ſcheinen von ihm ſchon im ſechzehnten Jahrhundert keine Spuren mehr in den Niederlanden vorhanden geweſen zu ſein, denn nicht van Mander, ſondern

Digitized by Google

nur die Italiener Vaſari und Guicciardini erwähnen ihn. Das einzige von ihm noch vorhandene Werk, früher in der Kirche Sta. Agata, jetzt in der ſtädtiſchen Sammlung zu Urbino, ſtellt die Einſetzung des Abendmahles dar. Die Auffaſſung iſt eine bis dahin im Abendlande ungewöhnliche. Die Jünger ſitzen nämlich nicht mit dem Herrn zu Tiſch, wo er das erſchütternde Wort »Einer unter Euch wird mich verrathen«, ſpricht, ſondern Chriſtus hat ſich erhoben und ſteht vorne in der Mitte, mit ſtark geſpreizten Beinen ſich nach links zu einem vor ihm knieenden Apoſtel niederneigend, dem er die Hoſtie reicht. Rechts und links beugen ſich in ſymmetriſcher Anordnung acht weitere Apoſtel zum Empfang des Sakramentes nieder, während links hinten Judas mit dem Beutel abſeits ſteht, Johannes die Flaſche mit Wein auf dem Tiſche ergreift und der letzte Jünger neben ihm eine brennende Kerze hält. Rechts dagegen, ebenfalls nach hinten, ſtehen der Herzog Federigo da Montefeltre in Unterredung mit dem perſiſchen Geſandten Caterino Zeno und zwei Begleiter des Herzogs, von denen der eine nach der Ueberlieferung der Maler ſelbſt ſein ſoll. Der Vorgang ſpielt in einem kirchenchorähnlichen Raum, in welchem oben rechts und links zwei Engel mit groſsen Flügeln und lang hinabflatternden Gewändern ſchweben. Die Anſicht über den künſtleriſchen Werth des Bildes iſt eine ſehr verſchiedene. Kugler rühmt es als eines der vorzüglichſten Werke der altflandriſchen Schule. »Die Anordnung, eine der ſchwächeren Seiten der van Eyck's, iſt hier (etwa durch Einwirkung italieniſcher Vorbilder?) ſowohl in Betreff der Linien als der Vertheilung des Lichtes in ſchönen groſsen Maſſen durchgeführt, die Motive reich und maleriſch, die Charaktere ſchön und würdig, die Zeichnung trefflich, zumal in den Händen. Die Farbe iſt kräftig, aber heller als bei den van Eyck's«. Crowe und Cavalcaſelle dagegen rügen den völligen Mangel an Linearperſpective, das linkiſche Auftreten der Figuren, veranlaſst durch den zu hohen Augenpunkt, das Gemeine der Kopftypen, die eckigen harten Umriſſe, die ſchlecht gezeichneten Hände u. ſ. w. Ein vermittelndes und wie gewöhnlich ſehr fein erwogenes Urtheil fällt Schnaaſe im VIII. Bande ſeiner »Geſchichte der bildenden Künſte«. Wir werden uns dem Letzteren anſchlieſsen dürfen. Geſtiftet wurde das Gemälde durch milde Gaben, geſammelt in den Jahren 1465—74 auf Anregung einer Brüderſchaft des Körpers Chriſti, wie aus deren noch vorhandenen Rechnungsbüchern erſichtlich. Aus derſelben Quelle erfahren wir, daſs Juſtus im darauffolgenden Jahre 1475 ein Stück Leinwand von eben jener Brüderſchaft erhalten hat, da er verſprochen, ihr eine ſchöne Fahne zu malen. Ob die Bildniſſe antiker Dichter und Gelehrter, gemalt im Auftrage des Herzogs von Urbino und jetzt im Louvre, von ihm herrühren, iſt zweifelhaft. Die Copien darnach von Rafael's Hand befinden ſich in der Akademie von Venedig. Von weiteren Werken des Malers weiſs zwar noch Vaſari, ſie ſind aber jetzt verſchollen. Ebenſo fehlt uns Kunde über ſein früheres wie über ſein ſpäteres Leben.

Von einem weiteren berühmten Nachfolger der Brüder van Eyck kennen wir zwar noch den Namen, beglaubigte Werke aber nicht mehr. Es iſt Gerard van der Meire. Der Familienname dieſes Meiſters kommt ſeit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und zwar gerade als Malername öfter in Gent vor, er ſelbſt aber in den Regiſtern der Lucasgilde erſt nach der Mitte des Jahrhunderts,

Digitized by Google

Rock Carvings, Lonkin Gorge, Yenisei River, Siberia. Photograph by Anna Louise Strong. Courtesy of the Hoover Institution Archives.

Ein zweites Bild, in der Kathedrale zu Brügge, trägt auf dem ziemlich neuen Rahmen die aufgefriſchte Bezeichnung: Gerard van der Meeren 1500. Der Darſtellungen darauf ſind drei: in der Mitte die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts die Beweinung des Leichnams. Techniſch noch ſehr ſolid in der Tradition der alten Schule, iſt es in den Bewegungen übertrieben, in den Charakteren ſchon pretiös, mit theils zugekniffenen, theils rollenden Augen ſtatt geiſtigen Ausdrucks. Die Färbung iſt kühl, aber nicht fein harmoniſch.

Die Menge übriger Bilder, welche in den verſchiedenſten Sammlungen, zumal in Antwerpen, dem G. van der Meire zugeſchrieben werden, ſind noch weniger beglaubigt, als die beiden oben erwähnten. Im Jahre 1474 wird er noch urkundlich erwähnt, die Zeit ſeiner Geburt aber und ſeines Todes, ſowie weitere Lebensumſtände ſind nicht bekannt.

Aus der engeren Umgebung der Brüder van Eyck heraus tritt Roger van der Weyden, nach jenen der begabteſte und berühmteſte des ganzen altflandriſchen Kreiſes. Nachdem bis vor Kurzem die Geſchichte ſeines Lebens durch wirre ältere Nachrichten ſehr verdunkelt war, ſteht jetzt ſo viel feſt, daſs er, um 1400 in Tournai geboren, von Robert Campin eben dort ſeit 1426 Unterricht empfing, nachdem er ſchon früher ſich verheirathet hatte, 1432 als Freimeiſter in die Lucasgilde aufgenommen wurde und wohl bald darauf nach Brüſſel verzog, wo man ihn bereits vor 1436 als Stadtmaler findet. Im Jahre 1449 ging er nach Italien, berührte Ferrara, Florenz und war 1450 zum Jubiläum in Rom. Er ſtarb 1464 mit Hinterlaſſung einer Wittwe und mehrerer Kinder, von denen ein Sohn, Cornelius, die Kutte nahm und ein zweiter, Peter, die Kunſt ſeines Vaters übte. C. van Mander verleitete zu der Annahme, Roger habe einen gleichnamigen Sohn gehabt, der gleichfalls Maler geweſen ſei. Urkundlich findet ſich aber nur ein Urenkel dieſes Namens von ihm vor, der weit in das 16. Jahrhundert hineinreicht und mit des alten Rogers Kunſt nichts mehr zu thun hat.

Ob dieſer zwiſchen 1432 und 1436 in Brügge geweſen und in perſönliche Berührung mit Jan van Eyck gekommen, iſt ungewiſs, doch nicht unwahrſcheinlich. Formenſprache, Gefühl und coloriſtiſches Princip ſind bei ihm gewiſs andere, als bei Jan, ſind nur ihm eigenthümlich, indeſs ſeine ausgeprägt naturaliſtiſche Tendenz, ſeine liebevolle Ausführung beſonders der landſchaftlichen Gründe und ſeine Technik haben ſich gewiſs unter dem entſcheidenden Einfluſs Jan's ausgebildet. Man hat die Vermuthung aufgeſtellt, Roger ſei, weil er ſo ſpät erſt die Malerei erlernt, früher einer andern Kunſt dienſtbar geweſen und zwar der Sculptur. Im Hinblick auf die ſpätere Tendenz des Malers hat dies viel für ſich: das Herbe, ſcharf Umgrenzte ſeiner Geſtalten, das Eckige im Bruch ſeiner Gewandmotive mag er ſich wohl in der Schule des Bildhauers angeeignet haben. Auffallend bleibt dann freilich, daſs er die kräftigen Schatten der runden Körperlichkeit nicht zu kennen ſcheint, ſondern nur im vollen, ſich über die ganze Bildfläche gleichmäſsig ausbreitenden Lichte modellirt. Und zwar bedient er ſich dabei meiſt des hellen ſcharfen Glanzes der ſonnigen Morgenfrühe. Dies frappirt auf die Dauer um ſo mehr, als er es liebt, helle, ungebrochene, prunkende Töne neben einander zu ſetzen. Wir ſehen alſo, in coloriſtiſcher Feinheit kann er ſich

Digitized by Google

mit ſeinen Vorgängern nicht meſſen, auch fällt uns an ſeinen Menſchen eine beſondere Magerkeit, ja oft eine förmliche Asceſe auf, die man bei den van Eyck's nicht findet. Was iſt nun, fragt man ſich, ſeine Abſicht hierbei geweſen, wodurch unterſcheidet er ſich weſentlich von jenen und überflügelt ihren Ruhm trotz jener ſcheinbaren und wirklichen Mängel? Niemand hat dies beſſer als Schnaaſe im VIII. Bande ſeiner Geſch. d. bild. Künſte beantwortet und der Leſer wird uns daher Dank wiſſen, wenn wir die betreffende Stelle hier folgen laſſen:

„Schon in der Wahl der Stoffe unterſcheidet ſich Roger auffallend von ſeinen groſsen Vorgängern, den Eyck's. Während dieſe, Hubert mit tieferer Myſtik und in künſtlicherer Gedankenbildung, Johann in den hergebrachten Anſchauungen des Mariendienſtes, durchweg ruhige, heitere Erſcheinungen, die Welt im tiefſten Frieden, im hellſten Sonnenlichte zeigen, liebt Roger dramatiſche Bewegung, tragiſche Hergänge. Während jene den Einklang des Heiligen und des Natürlichen feiern und keine Störung zu kennen ſcheinen, tritt hier der Schmerz und die Klage in den Vorgrund. Man darf dies freilich nicht in dem Grade, wie es jetzt geſchehen würde, der Eigenthümlichkeit oder den Anſichten der Künſtler zuſchreiben; dieſe waren damals noch zu ſehr an ihre zünftige Stellung, an die Abhängigkeit von den Beſtellern gewöhnt. Auch der Wechſel der Stoffe wird daher zunächſt von dieſen ausgegangen ſein. Die religiöſen Bedürfniſſe begannen ſich zu verändern; die Zeit war vorüber, wo man ſich einer contemplativen Myſtik hingab, oder, durch den Gebrauch der kirchlichen Heilsmittel vollſtändig beruhigt, nur noch einen frommen Luxus in der Kunſt ſuchte. Man fühlte die Nothwendigkeit tieferer Anregung, heilſamer Erſchütterung, wünſchte daher die Paſſionsgeſchichte oder Erinnerungen an die Hinfälligkeit menſchlicher Gröſse vor Augen zu haben. Aber Roger's eignes Gefühl kam offenbar dieſem Bedürfniſſe entgegen; er begnügte ſich nicht, wie es bisher geſchehen war, die tragiſchen Hergänge trocken aber verſtändlich darzuſtellen, ſondern ſuchte ſie zu ſteigern, um jene gewünſchte Anregung in vollem Maſse zu geben. Seine eigne ſtarke Empfindung begleitete ſchon die erſten Pinſelſtriche und äuſserte ſich hier in feinen Betonungen, von denen der Beſchauer ſich keine Rechenſchaft zu geben wuſste, die aber um ſo tiefer auf ihn wirkten. Die Eyck's hatten für ein ariſtokratiſches Publikum gearbeitet; Hubert für eine Ariſtokratie des Geiſtes, die ſich auf der Höhe eines weiten Ueberblicks über das Weltganze halten konnte, Johann mehr für die weltlich Vornehmen. Roger wuſste auch die ſtärkeren Nerven des Volks in Bewegung zu ſetzen und gab ſeinem Ruhme dadurch eine ſehr viel breitere Baſis. Wir kennen leider ſeine Geſchichte zu wenig, um ſeinen Entwickelungsgang an ſeinen Werken im Einzelnen zu beobachten. Aber die Grundzüge deſſelben können wir wahrnehmen. Auch er war, wie die Eyck's, vollkommen Realiſt, lieſs ſich nicht von hergebrachten Regeln und Begriffen leiten, ſondern hing mit voller Treue und Wärme an der Natur. Aber während Jene nur die Natur im Ganzen im Auge gehabt hatten, das groſse kündliche Geheimniſs des Einklangs aller Kräfte, das ihnen myſtiſch wunderbar, aber in ungetrübter Heiterkeit und Durchſichtigkeit erſchien, blickt er eben als ihr Nachfolger mehr auf das Einzelne und erkennt die Beſchränkungen und den Streit, das Herbe und Schmerzliche. Daher die etwas magere Schlankheit ſeiner Geſtalten, die an Härte ſtrei-

Digitized by Google

ſende Präciſion der Zeichnung, beſonders des Nackten; daher dann auch die grelle Schilderung der Leidenſchaft, und im Gegenſatze gegen die gewaltſamen, eckigen Bewegungen, in denen ſie ſich äuſsert, die ſteife, ſpieſsbürgerliche Haltung der ruhigen Zuſchauer. Indem er genauer auf das Einzelne des Körperbaues eingeht, wachſen ihm die Geſtalten; indem er den Gegenſatz des Tragiſchen und der alltäglichen Ruhe kennen lernt, übertreibt er ihn. Das Pſychologiſche war ihm eben ein neues Gebiet, auf welchem ihn die auffallendſten Erſcheinungen ſo ſehr feſſelten, daſs er die zahlloſen Uebergänge zwiſchen den Extremen noch nicht würdigen konnte".

Roger ſcheint nach der Zahl ſeiner noch auf uns gekommenen Bilder ein ſehr fruchtbarer Künſtler geweſen zu ſein. Wir müſſen uns darauf beſchränken, die wichtigſten derſelben beſonders hervorzuheben und die übrigen nur kurz zu erwähnen.

Eines der berühmteſten Werke jener Zeit waren die Gemälde, mit denen Roger den Gerichtsſaal des Rathhauſes zu Brüſſel ſchmückte. Zwei davon enthielten eine Legende aus der Geſchichte des Kaiſers Trajan, zwei weitere die lokale Sage vom Grafen Herkenbald, wie er ſeinen eignen Neffen tödtet, weil er einem Mädchen Gewalt angethan und dafür auf dem Sterbebette der letzten Wegzehrung durch ein Wunder theilhaftig wird, obgleich ſie ihm der Prieſter verweigert hat. Dieſe vielbewunderten Gemälde ſind ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts verſchollen. Nachbildungen derſelben hat man in drei burgundiſchen Wandteppichen des Münſters zu Bern, angeblich aus der Beute der Schlacht von Nancy, wiederfinden wollen, vermochte aber die Beweisführung nicht zur Evidenz zu bringen.

Durch Gröſse und Bedeutung zeichnet ſich unter den noch vorhandenen das jüngſte Gericht im Hoſpital zu Beaûne aus, welches zwiſchen 1443 und 1447 entſtanden ſein muſs. Es iſt eine Stiftung des Kanzlers Nicolaus Rollin (deſſelben, in deſſen Auftrag Jan van Eyck die Madonna des Louvre gemalt) und beſteht aus 7 Tafeln, zuſammen 18 Fuſs breit und 7, reſp. $4\frac{1}{2}$ Fuſs hoch. Unter dem auf dem Regenbogen thronenden Weltrichter ſteht die koloſſale Geſtalt des Erzengels Michael mit der Seelenwaage des Gerichts in der Hand; in halber Höhe zu Füſsen Chriſti knieend rechts Maria, links Johannes d. T., hinter ihnen ſitzend die 12 Apoſtel und eine Anzahl von Heiligen und Zeitgenoſſen, z. B. Papſt Eugen IV. und Herzog Philipp der Gute mit ſeiner zweiten Gattin, Iſabella von Portugal. Zu beiden Seiten Chriſti ſieht man in gleicher Höhe mit ihm auf zwei beſonderen kleinen Tafeln vier Engel mit den Leidenswerkzeugen, zu Häupten und zur Seite des h. Michaels vier weitere Engel, die Poſaunen des Gerichts blaſend, auf der Erde links und rechts die Auferſtehenden. Dieſer untere Theil der ſtreng ſymmetriſchen Darſtellung iſt etwas mager ausgefallen, während die obere Geſtaltenreihe ſehr reich im Ausdruck, edel und mannigfaltig in der Bewegung erſcheint. Sehr ſcharf und charakteriſtiſch ausgeprägt ſind auf den Aufsenſeiten die Bildniſſe des Stifters und ſeiner Frau, die beiden begleitenden Schutzheiligen dagegen, Antonius und Sebaſtian, minder gelungen.

Ein zweites nach Umfang und künſtleriſchem Werthe ſehr hervorragendes Werk Roger's ſind die ſieben Sakramente in der Galerie zu Antwerpen, welche wahrſcheinlich ebenfalls in den vierziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts ge-

Digitized by Google

fertigt wurden. Es beſteht aus drei Tafeln, von denen die mittlere, bedeutend höhere das Hauptſchiff, die Flügel zwei Seitenſchiffe einer gothiſchen Kirche als Schauplatz der heiligen Vorgänge zeigen. Auf der linken Seite wird getauft, gebeichtet, gefirmt, auf der rechten geht die Trauung, Prieſterweihe, letzte Oelung vor ſich. Den Mittelraum aber erfüllte der Künſtler mit der Darſtellung der Euchariſtie, dem wichtigſten Sakramente der katholiſchen Kirche, und zwar in

Grablegung Chriſti, von Roger v. d. Weyden. London, Nationalgalerie.

der gedoppelten Auffaſſung als blutiges und unblutiges Opfer. Im Hintergrunde an einem Altare erhebt der Prieſter die Hoſtie im Momente der Wandlung, vorne aber ragt hoch am Kreuz der Erlöſer, zu ſeinen Füſsen die drei Marieen und Johannes. Den heiligen Vorgängen aſſiſtiren lebendige Gruppen von Zuſchauern, denen ſelbſt Hunde beigegeben ſind. Das Werk, originell in der Erfindung, gediegen in der Ausführung, zeigt manche ſehr feine Einzelheiten, z. B. die Farbenwahl in der Gewandung der ſieben Engel, welche, über den ſakramentalen Handlungen ſchwebend, in ihrem Colorit ſymboliſch deren Bedeutung ausſprechen.

Ein trefflich componirtes Werk Roger's iſt ferner der Flügelaltar in der alten Pinakothek zu München mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbild, der Verkündigung und der Darſtellung im Tempel auf den Seitentafeln. Hier hat er durchweg ſeine ſonſtigen, den modernen Geſchmack ſtörenden Eigenheiten, die Magerkeit im Körperlichen und den herben Ernſt in der Haltung überwunden und lebensvolle Geſtalten, edel geſchloſſene, dramatiſche Gruppen geſchaffen und damit den Altar zu einem wahren Kanon für ſeine Nachfolger gemacht, die wiederholt Motive daraus benutzten, ſo Memling, ſo Friedrich Herlen u. A.

In der gleichen Sammlung iſt noch bemerkenswerth der h. Lucas, die Madonna malend, — mit einem ſehr reichen architektoniſchen und landſchaftlichen Hintergrunde, — die Madonna im Geſichte ungewöhnlich voll, das Kind ziemlich unbeholfen in der Bewegung, der heilige Maler aber in ſeiner bildniſsartigen Wahrheit ſehr ſchön.

Die weiteren Schöpfungen des groſsen Meiſters erwähnen wir im Folgenden nur kurz dem Gegenſtande nach.

Ein Triptychon in Berlin mit der Geburt, der Pietà und der Erſcheinung Chriſti vor ſeiner Mutter nach der Auferſtehung — Geburt Johannes des Täufers, Taufe Chriſti und Enthauptung des Täufers in Berlin, eine kleine Wiederholung darnach im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt — Flügelaltar mit dem Gekreuzigten und Stiftern in der Mitte, der h. Magdalena auf dem rechten, der h. Veronica auf dem linken Flügel in Berlin — Flügelbild mit dem Salvator auf der Haupttafel, Joh. Bapt zur Rechten und Magdalena zur Linken, bei dem Herzog von Weſtminſter in Grosvenorhouſe zu London — Madonna mit Petrus, Johannes, Kosmas und Damian in Frankfurt — der ſogenannte Middelburger Altar in Berlin, ausgeführt für Peter Bladelin, Financier Philipp's des Guten, Hauptbild die Geburt Chriſti, Flügelbilder Auguſtus mit der Sibylle und Anbetung der Könige — die Kreuzabnahme in drei Wiederholungen zu Madrid, über deren Werth jedoch Waagen und Crowe und Cavalcaſelle uneinig ſind, indem jener das Exemplar in der Kirche des Escurial, Letztere aber ein Exemplar im Muſeum für das Original halten. Eine vierte Wiederholung in der Peterskirche zu Löwen mit dem Datum 1443 giebt den Fingerzeig für die Entſtehungszeit der Compoſition, kann aber trotz namhafter Vorzüge nicht als Original gelten — eine Beweinung des Leichnams Chriſti in den Uffizien zu Florenz — der gleiche Gegenſtand in der Galerie Doria-Pamfili zu Rom — Triptychon im Muſeum zu Madrid mit den ſieben Sakramenten auf der Haupttafel, dem Sündenfall und jüngſten Gericht auf den Flügeln, wahrſcheinlich früher zu Cambrai — Abnahme vom Kreuz mit einem Biſchof als Stifter und den Apoſteln Paulus und Petrus im Haag — eine Grablegung in tempera auf Leinwand in der Nationalgalerie zu London.

Bei Roger muſsten wir vor Allen am längſten verweilen nicht nur ſeiner eignen weittragenden Bedeutung wegen, ſondern vornehmlich auch deshalb, weil er in eminenter Weiſe Schule gebildet hat. Zunächſt in den Niederlanden ſelbſt zog er Schüler nach, wie Memling, übte hervorragenden Einfluſs auf Dierick Bouts und zuletzt noch auf Quentin Maſſys. In Deutſchland ſind es die köln-iſchen, überhaupt niederrheiniſchen Künſtler, die während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ſich ihm völlig hingeben, iſt es der hervorragendſte deutſche

Digitized by Google

Meiſter dieſer ganzen Periode, Martin Schongauer, der vielleicht ſein perſönlicher Schüler war, und endlich Friedrich Herlen, von deſſen Vertrautheit mit van der Weyden's Compoſitionen wir ſchon oben ſprachen. Auch M. Wolgemut und neben ihm die andren fränkiſchen Malerwerkſtätten ſind von Roger's Weiſe berührt, und ſelbſt in Italien und Frankreich finden wir Spuren ſeines ungemeinen Einfluſſes.

Es liegt nahe, daſs ſich der Ruhm der Eyck'ſchen Schule frühe auch oſtwärts, nach der Grafſchaft Holland verbreitete, und das Bedürfniſs unter den dortigen Künſtlern ſich regte, dem ſo glänzend aufgegangenen Geſtirn entgegenzuwandern und ſich an ſeinen Strahlen zu wärmen.

Wir finden denn auch frühe Spuren einer Zweigſchule in Holland, die, wie es ſcheint, ihren Hauptſitz in Harlem hatte. Leider haben die Religionskriege faſt alle Spuren derſelben vernichtet, und mit Ausnahme dreier Namen und weniger Werke, die ſich an ſie knüpfen, iſt nichts auf uns gekommen. Der älteſte unter jenen iſt Albert van Ouwater; wir ſind aber nur noch mit Hilfe der Literatur im Stande, uns ſeinen Kunſtcharakter zu vergegenwärtigen; authentiſche Werke von ihm ſind nicht mehr nachzuweiſen. K. van Mander erwähnt ein Altarbild in der Kirche zu Harlem mit den Apoſtelfürſten Petrus und Paulus und einer Predella, Pilger auf der Wallfahrt nach Rom in einer ſehr ſchönen Landſchaft, wie denn überhaupt in der holländiſchen Kunſt ſchon ſehr frühe der Sinn für die Natur, für das landſchaftliche Stimmungsbild erwachte. An einem anderen Gemälde Ouwater's, einer Auferweckung des Lazarus, das van Mander freilich nur noch in einer Copie ſah, bewunderte er die Zeichnung des Nackten und die gute Anordnung der Gewänder. Einer ferneren Erwähnung Ouwater's begegnet man in dem Anonimo des Morelli, der in der Sammlung des Cardinals Grimani Landſchaften des „Alberto d'Olanda" ſah.

Ein Schüler dieſes Meiſters war Geertgen van Sint Jans, oder Gerrit van Harlem, von deſſen Lebenszeit und Schickſalen wir indeſs nur ſo viel wiſſen, daſs er ſchon mit 28 Jahren ſtarb. Nach van Mander hielt er ſich, ohne ſelbſt Johanniter zu ſein, im Hauſe dieſes Ordens zu Harlem auf, daher obiger Beiname, wiewohl er aus Leyden ſtammte. Er malte für die Ordenskirche einen Altar, von welchem der eine Flügel die Stürme der Zeit überdauert hat und ſich heutzutage, in zwei Tafeln zerſägt, im Belvedere zu Wien befindet. Die eine gibt die Kreuzabnahme, die andre Scenen aus der Legende Johannes des Täufers. Der Charakter der Bilder iſt ernſt ſowohl in dem herben Ausdruck der Geſtalten, wie auch durch das vorherrſchende bräunliche Colorit; die Figuren ſind mager, geſtreckt und in der Haltung etwas eckig, die Naſen auffallend entwickelt. Die Landſchaft iſt reich und mit Liebe ausgeführt.

In der Sammlung Friedr. Lippmann in Wien befindet ſich ein Bild aus der Legende der h. Lucia, welches mit Wahrſcheinlichkeit dem Geertgen zugeſchrieben werden darf. Dagegen ſind die Gemälde, welche in der Pinakothek zu München unter ſeinem Namen gehen, nicht von ihm. Eine groſse Kreuzigung endlich in der Sammlung zu Modena iſt mindeſtens unſicher.

Digitized by Google

Ein dritter Holländer, Dierick Bouts, (ſonſt auch, aber wahrſcheinlich nur in Verwechslung mit einer Löwener Malerfamilie, Stuerboudt genannt) iſt in Harlem ſelbſt geboren. Indeſs muſs er frühe nach Löwen gekommen ſein, da ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit nur von dieſer Stadt ausging. K. v. Mander nennt ihn Dirck van Haerlem und berichtet, daſs man zu ſeiner Zeit noch das Geburtshaus Dirck's in dieſer Stadt gezeigt habe. Das einzige Gemälde aber, welches er von ihm kennt, ein Triptychon vom Jahre 1462 mit dem Salvator auf dem Mittelbilde und Petrus und Paulus auf den Flügeln, beſagte durch eine Inſchrift ausdrücklich, daſs der Autor desſelben zwar in Harlem geboren ſei, das Bild aber in Löwen gemalt habe. Guicciardini unterſchied zwiſchen einem Theodor von Harlem und einem Theodor von Löwen, womit er wohl nicht ein und dieſelbe Perſon, ſondern Vater und Sohn meint, indem der ältere Dierick einen gleichnamigen, als Maler ebenfalls berühmten Sohn hatte.

Geboren wurde der ältere Dierick nicht, wie Wauters (Thierry Bouts, ou de Harlem et ſes fils, Bruxelles 1863) angibt, 1391, indem er im Jahre 1473 ſich zum zweiten Mal verheirathete, ſondern vermuthlich erſt zwiſchen 1415 und 1425; geſtorben iſt er zwiſchen April und Auguſt des Jahres 1475. Er war Stadtmaler von Löwen und ſeine erſte Frau aus einer angeſehenen Familie dieſer Stadt. Sie ſtarb 1462 und hinterließs ihm zwei Söhne, während ſeiner ſpäteren Ehe zwei Töchter entſtammten.

Im Chor der Peterskirche zu Löwen hängen noch heute zwei Tafeln von ihm, die, von der Brüderſchaft des h. Sacramentes an dieſen Ort geſtiftet, das Martyrium des h. Erasmus und das Abendmahl enthalten. Das erſtere Bild mit zwei Flügeln, worauf die hh. Bernhard und Hieronymus, iſt im Kern der Darſtellung, in der Marter des Heiligen, ſehr gemäſsigt, ja faſt zu gemäſsigt gehalten, ſo daſs es weder rührt noch ſchreckt, und ebenſo in den Zuſchauern gar kühl und affectlos. in der Wahl der Farben aber edel und von durchſichtiger Klarheit. Die Landſchaft iſt gut componirt und trefflich ausgeführt. Ueber die Entſtehungszeit dieſes Werkes ſind wir nicht unterrichtet. Es wird indeſs älter ſein als das Abendmahl, welches eine höhere Stufe künſtleriſcher Entwicklung darſtellt. Inmitten eines gothiſchen Saales ſitzt an einem beinahe quadratiſchen Tiſche der Herr mit den Jüngern und zwar der Art vertheilt, daſs hinten links und rechts von Chriſtus je zwei, an den Seiten je drei und vorne, dem Beſchauer abgekehrt, die letzten beiden Jünger Platz genommen haben. Am wenigſten gelungen iſt vielleicht der göttliche Stifter, der mit langem ſchmalem Geſicht geradeaus blickend ernſt und ſtarr wie ein Dogma daſitzt, während die Apoſtel um ihn mit reichem feeliſchem Ausdruck individualiſirt ſind. Meiſterhaft, von feierlicher Schönheit und tiefer Empfindung iſt das Colorit. Die vier Aufsen- und Innenſeiten der Flügel dieſes Altares ſind in Berlin und München, an erſterem Orte die Paſſahfeier und der Prophet Elias in der Wüſte von einem Engel geſpeiſt und getränkt. „In Rückſicht auf die Zeichnung" (ſagt F. Kugler in ſeiner Beſchreibung der Gemälde-Galerie des königl. Muſeums zu Berlin) „iſt die Paſſahfeier freilich wenig erfreulich; es ſind dünngereckte Figuren von ziemlich ſteifleinener Bewegung. Aber die ſchöne, leuchtende und doch wohlgeſättigte Färbung, die zarte, auch in den Nebendingen ſehr anſprechende Ausführung, vor Allem aber der

feierliche Ernſt in den Köpfen, der Ausdruck einer innerlichen Sammlung, welche ſich in ihnen zu erkennen giebt, ſind wohl geeignet, mit den Mängeln der Darſtellung zu verſöhnen. Bei dem andern Bilde iſt die Ruhe und Würde in dem ſchönen Kopfe des Propheten höchſt trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels ſanft und leiſe, das Ganze der Geſtalten, bei denſelben Vorzügen der Ausführung, ungleich anſprechender wie auf dem vorigen Bilde, da bei der weiten und wohlgeordneten Gewandung die Magerkeit der Körperform ſich nicht be-

Das Abendmahl, von Dierick Bouts. Löwen, St. Peter.

merklich machen kann. Ein zweiter eigenthümlicher Vorzug des Bildes beſteht in der ausgezeichnet ſchönen Landſchaft, in welche man hinausblickt; ſie iſt in klaren, tief herbſtlichen Tönen gehalten und von einer Geſammtwirkung, welche in ſo früher Zeit höchſt ſelten ſcheint". — Die zwei Tafeln in München enthalten den Prieſterkönig Melchiſedek, wie er Abraham Brod und Wein darreicht und das Wunder der Mannaleſe. „Dieſe vier Darſtellungen zuſammen bilden einen Cyklus ſymboliſchen Inhalts, indem in jeder ein bedeutungsreiches Mahl aus den Begebenheiten des alten Teſtaments, und zwar ein ſolches enthalten iſt, welches die Bilderſprache des Mittelalters als Vordeutung auf das heilige Mahl des neuen

Bundes betrachtet". Die Münchener Bilder ſind wie die Berliner im Colorit beſonders ausgezeichnet, glühend in tiefen harmoniſchen Tönen, doch leider nicht gut erhalten. Auch hier ſind die landſchaftlichen Hintergründe reich, in der Beleuchtung originell, in der Luftperſpective weit richtiger beobachtet, áls die Landſchaften aller älteren Bilder. Es zeigt ſich hier der frühe Keim der ſpecifiſch holländiſchen Kunſtrichtung, ſcharfe, liebevolle Naturbeobachtung und vorwiegend maleriſche Begabung.

Urkundlich zwar nicht beglaubigt, aber doch ſicher von ihm iſt ferner ein Triptychon in St. Sauveur zu Brügge mit der Marter des h. Hippolyt. Auf dem Mittelbilde wird der unbekleidet am Boden liegende Heilige von Pferden geviertheilt, ein Gegenſtand, deſſen Gräuel nur unwillkürlich durch die etwas hölzerne Bewegung der Thiere und Menſchen gemildert wird. Auf den Innenſeiten der Flügel ein Fürſt, der einem Knieenden Almoſen ſpendet, und der Stifter mit ſeiner Frau, auf den Aufsenſeiten grau in Grau die Heiligen Karl, Hippolyt, Margaretha und Eliſabeth. Kühl, aber fein in der Auffaſſung und ſchön in der Farbe ſind namentlich die Innenſeiten dieſer Flügel, vor Allem die mit den Stiftern, welche einen wahrhaft vornehmen Eindruck machen.

Nach inneren Gründen ihm zugeſchrieben, allein nicht unbeſtritten ſind die Gruftöffnung und Erhebung des Leichnams eines h. Biſchofs in einer Kirche (National-Galerie zu London), Kaiſer Auguſtus und die tiburtiniſche Sibylle (Städel'ſches Inſtitut zu Frankfurt) und die Anbetung der Könige mit Johannes dem Täufer und dem h. Chriſtophorus auf den Flügeln (Pinakothek zu München). Alle drei Bilder ſind kleineren Umfangs, das erſte und das dritte, ſehr liebevoll und geiſtreich durchgeführt, haben die meiſte Wahrſcheinlichkeit der Echtheit für ſich.

Die letzten gröſseren Werke, welche den Meiſter beſchäftigten, waren Aufträge, die ihm die Stadt Löwen im J. 1468 zur Ausſchmückung ihres Rathhauſes ertheilte: zunächſt ein »jüngſtes Gericht«, das er im J. 1470 ablieferte. Es muſs ſehr zur Zufriedenheit der Beſteller ausgefallen ſein, da die Stadt, um es vor äuſserer Unbill zu ſchützen, eine Leinwand darüber ſpannen lieſs. Leider iſt es ſeit dem 17. Jahrhundert verſchollen. Der andere Auftrag bezog ſich auf einen Cyklus von vier groſsen Bildern, welche Vorbilder der Gerechtigkeitspflege geben ſollten. Der Meiſter ſcheint langſam gearbeitet zu haben, denn vom Jahr 1470, da ihm die Stadt die Holztafeln dazu lieferte, bis zu ſeinem Tode 1475 brachte er nur zwei Compoſitionen zur Vollendung. Bis zum Jahre 1827 in Löwen, kamen ſie durch mehrere Hände ſchlieſslich in das Muſeum zu Brüſſel. Nach der Sage lieſs Kaiſer Otto III. einen ſeiner Hofleute hinrichten, weil die Kaiſerin ihn unkeuſcher Zumuthungen bezichtigt hatte. Dagegen erbrachte die Gattin des Getödteten den Beweis des Gegentheils durch ein Gottesurtheil, worauf der gerechte Kaiſer ſeine verläumderiſche Gemahlin verbrennen lieſs. Dies iſt der Gegenſtand der beiden Tafeln mit Figuren von mehr als zwei Drittel Lebensgröſse.

Sie geben im Allgemeinen keine erfreuliche Vorſtellung von der Fähigkeit Dierick's, inſofern er die groſsen Dimenſionen nicht genügend zu beherrſchen verſteht. Wiewohl der geiſtige Ausdruck einzelner Köpfe, namentlich der

Digitized by Google

der Gräfin, ein edler iſt, ſo fehlt es doch an äuſserer Bewegung, wie innerer Erregung. Das Ungelenke und Magere der Zeichnung wirkt vielfach abſtoſsend und wird durch das kräftige Colorit und die ſchönen landſchaftlichen Gründe nicht aufgewogen. Die Abſchätzung dieſes halbvollendeten Auftrags ward (wie ſchon oben erwähnt) dem Hugo van der Goes übertragen.

Von direkten Schülern Dierick's wiſſen wir nichts; indeſs darf mit ziemlicher Gewiſsheit angenommən werden, daſs ſeine Söhne Dietrich († 1491) und Albert († 1549) bei ihm lernten. A. Michiels iſt geneigt, den »Judaskuſs« in der Pinakothek zu München und die Auferſtehung Chriſti in der Morizkapelle zu Nürnberg einem dieſer Söhne zuzuſchreiben. Er mag in dieſem Falle, wenn er auch ſonſt müſsiger Hypotheſen nur allzu viele aufſtellt, nicht Unrecht haben, und es hat ihn ein richtiges Gefühl geleitet, inſofern als offenbar dieſe Gemälde, wenn auch mit denen des älteren Dierick verwandt, doch von einer anderen Hand zu ſein ſcheinen. Sie ſind fortgeſchrittener, leidenſchaftlicher bewegt, geſchickter in der Zeichnung, mannigfaltiger im Ausdruck, im Colorit heller und in Halbtönen gebrochen. Kurz, es ſcheint eine andere Hand und ein anderes Gefühl hier zum Ausdruck zu gelangen. Indeſs glaubte man ſie bisher als die Denkmale der letzten reifſten Entwickelung des Vaters betrachten zu dürfen, wogegen aber unbedingt einzuwenden iſt, daſs wir als Maſsſtab für die letzte Stufe des älteren Dierick die beiden oben beſchriebenen Rathhausbilder im Muſeum zu Brüſſel betrachten müſſen, deren gebundenerer Stil keineswegs mit dieſen letzterwähnten Werken ſtimmt.

Dierick Bouts der Aeltere hat ſich an den Werken der van Eyck und vielleicht als unmittelbarer Schüler Roger's van der Weyden gebildet. Er iſt neben dem Letzteren der Begabteſte unter der erſten Generation der Nachfolger.

Als Haupt der zweiten Generation der van Eyck'ſchen Nachfolger erſcheint Hans Memling, der vermuthlich aus Deutſchland ſtammte, ſeinen Wohnſitz aber in Brügge hatte. Seine wiederholte Thätigkeit für Mitglieder des Johanneshoſpitals ebendort, welche ſich an noch vorhandenen Gemälden nachweiſen läſst, diente als Kern für eine Mythenbildung, die ſeine Biographie mit rührender Romantik aufputzte. Ihr zu Folge lieſs er ſich nach luſtig verbrauſter Jugend als Soldat anwerben, ſchlug unter Karl dem Kühnen die Schlacht von Nancy mit und kam als Opfer der Niederlage ſchwer verwundet und arm in jenes Spital. Aus Dankbarkeit für die hier gefundene aufopfernde Fürſorge und endliche Geneſung widmete er dann ſeine Talente dieſer mildthätigen Anſtalt und ſchmückte ihre Kirche mit den ſchönſten Werken ſeiner Hand, unter anderen mit dem berühmten Urſulaſchrein, ohne ſich dafür bezahlen zu laſſen.

Soweit die Legende, welche ſich nachweislich erſt im vorigen Jahrhundert gebildet hat.

Anders dagegen geſtaltet ſich Memling's Leben an der Hand der hiſtoriſchen Kritik und einiger ſpäter aufgefundenen Urkunden, die ſeiner erwähnen. Eine Rechnung des Kloſters St. Aubert zu Cambray vom J. 1459 bezeichnet Hans als jungen Maler, der zu dieſer Zeit ſeinem Meiſter Roger noch untergeordnete Gehilfendienſte leiſtet. Somit wird ſeine Geburt um das Jahr 1440

Digitized by Google

fallen. In einem Inventar der Statthalterin Margaretha von Oeſterreich aus dem Jahr 1516 wird eines Werkes Erwähnung gethan, an welchem das Mittelbild von der Hand Roger's, die Flügel aber von der des Meiſters Hans geweſen ſeien. Somit arbeitete Memling längere Zeit als Schüler van der Weyden's in Brüſſel, ſcheint aber ſpäter auch Werke des Dierick Bouts kennen gelernt zu haben, da er ſich von dieſem Künſtler, namentlich im Landſchaftlichen, ſtark beeinflufst zeigt. Seine Kunſt mufs bald über die Grenzen der Niederlande hinaus zu hohem Anſehen gelangt ſein, da wir z. B. durch den Anonymus des Morelli

Gruppe aus der Kreuzigung, von Hans Memling. Lübeck, Domkirche.

erfahren, dafs zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine grofse Anzahl von Memling'ſchen Werken in Italien verbreitet war. Dafs er ſelbſt dorthin gewandert, iſt wenig glaubhaft, dagegen hat er ſehr wahrſcheinlich Köln und Baſel, nach Waagen ſelbſt Paris geſehen. Wann er nach Brügge, ſeinem ſpäteren bleibenden Aufenthaltsorte gekommen, iſt ungewifs, doch wird er ſeit 1478 häufig in ſtädtiſchen Urkunden genannt und zwar als begüterter Häuſerbeſitzer und Gläubiger der Stadt. Nirgends aber findet er ſich in den Aufzeichnungen des Johanneshoſpitals, obgleich er, wie oben erwähnt, vielfach für dasſelbe beſchäftigt wurde. Er war verheirathet und Vater dreier Kinder, die ihre Mutter im Jahr 1487, den Vater 1495 verloren.

Digitized by Google

the Middle Ages, the Book of Hours was the most widely read book in Europe, and the most widely illustrated. Its contents were prayers to be said at the eight canonical hours of the day, and the illustrations were usually full-page miniatures. The Book of Hours was the prayer book of the laity, and was used by them in their private devotions.

Fig. 1. Miniature from a Book of Hours. Flemish, fifteenth century. The Virgin and Child. Reproduced by permission of the Trustees of the British Museum.

diger Erbe von deſſen eminenter Begabung für das Portrait. Er übertrifft hierin ſeinen Lehrer, wie überhaupt alle Altflandrer nach Jan van Eyck, ein Punkt, der vielleicht bisher noch nicht genügend hervorgehoben iſt.

Merkwürdig iſt, daſs er ſich trotz dieſer Begabung in den Charakteren ſeiner religiöſen Compoſitionen ziemlich wiederholt, wobei ihm der Ausdruck des Weiblichen gemäſs ſeiner Anlage mehr als der des Männlichen gelingt. Hier erſchöpft er aber auch die volle Lieblichkeit, die ganze Anmuth des Typus. Die groſsen Dimenſionen ſagen ihm nicht zu, und je mehr er ſich der Miniatur nähert, deſto zarter und reizender ſind die Gebilde ſeines Pinſels. So wenig wie ſein Lehrer Roger ein Meiſter des Helldunkels, pflegt er ſeine Geſtalten meiſt im vollen Tageslichte zu zeigen. Crowe und Cavalcaſelle bemerken über ihn ſehr treffend: »Memling's Malweiſe möchten wir als chromatiſche bezeichnen. Er verſteht es ganz wunderbar, durch bloſse Nebeneinanderſtellung der Farbentöne die zarteſten und wahrſten Harmonieſolgen zu erzielen, und verdeckt auf dieſe Weiſe vollſtändig ſeine Mängel an Relief und Luftperſpective«.

Seine vorzüglichſten Werke ſind folgende.

Im Johanneshoſpital zu Brügge befindet ſich von ſeiner Hand »die Vermählung der h. Katharina« (beſſer »Johannesaltar« genannt) und der Urſulaſchrein. Der letztere, ein weltberühmtes Werk, iſt ein Reliquienkaſten in Geſtalt einer gothiſchen Kapelle, darauf in 16 Feldern die Legende der h. Urſula ſowie mehrere dazu paſſende Einzelgruppen und Figuren abgeſchildert ſind, wobei reiche Geſtaltungskraft und feine maleriſche Ausführung miteinander wetteifern.

Während hier die Maaſse gröſstentheils ſehr kleine ſind, zeigt das erſtgenannte Bild Figuren von über zwei Drittel natürlicher Gröſse, das gröſste Format, in welchem ſich unſeres Wiſſens der Künſtler, mit Ausnahme der »Bathſeba« in Stuttgart, bewegt hat. In umgekehrtem Verhältniſs zu den Dimenſionen der beiden Werke ſteht die Technik, welche Memling darauf verwandte. Indem die der Miniatur ſich nähernden Figürchen des Urſulaſchreins, welche man mit dem gediegenen Fleiſs der alten Kleinmaler ausgeführt wähnt, ganz leicht hingetuſcht ſind, zeigt die Vermählung der h. Katharina, die einen freieren und gröſseren Zug des Pinſels herausfordern konnte, noch den feſten Schmelz, die vertriebene, geſchloſſene Art des Vortrags, welchen der Künſtler von ſeinem Lehrer Roger überkommen hatte. Der reiche Altar, deſſen Mitte die Vermählung der h. Katharina und die beiden Johannes, die Flügel-Scenen aus der Geſchichte des Täufers und des Evangeliſten, enthält, glüht in den ſatteſten rothen Tinten, eine wahre Augenweide für die an den matten grauen und braunen Schmutzfarben des Nordens ſtumpf gewordenen Blicke des modernen Beſchauers.

Ein drittes groſses Werk, welches ausgezeichnete Kenner ihm zuſchreiben, andere aber auch abſprechen, bewahrt die Marienkirche zu Danzig, — das vielberufene »Jüngſte Gericht«. Dasſelbe kam, urſprünglich nach Italien beſtimmt, als gute Priſe in die Hände eines Danziger Seehelden und Freibeuters, Namens Paul Beneke, der es in jene Kirche ſtiftete. Der Hader, der ſich hieran, wie an die gleichzeitig gekaperten Waaren knüpfte, z. B. eine Bann-Androhung des Papſtes, wie überhaupt die ganze Vorgeſchichte des Bildes bildet einen wahren Sittenroman jener Zeit und findet ein Nachſpiel in der Uneinigkeit der Kunſt-

Digitized by Goog

Fig. 1. — Coffre-fort de Saint-Jean-de-Maurienne (XIIIe siècle).

Fig. 2. — Coffre-fort de Saint-Jean-de-Maurienne (XIIIe siècle).

Fig. 3. — Coffre-fort de Saint-Jean-de-Maurienne (XIIIe siècle).

Fig. 4. — Coffre-fort de Saint-Jean-de-Maurienne (XIIIe siècle).

Fig. 5. — Coffre-fort de Saint-Jean-de-Maurienne (XIIIe siècle).

Fig.

Egidius auf der Haupttafel, auf den Flügeln die zahlreiche Familie des Stifters, mit ihren Schutzpatronen Wilhelm und Barbara.

Paris: Madonna des Grafen Duchatel mit dem h. Jakobus und Dominikus und der Stifterfamilie. Ebendort in der Sammlung Gatteau: Madonna mit Kind im Freien, links und rechts ſitzend die hh. Katharina, Cäcilia, Agnes, Margaretha, Barbara und Lucia. In den Lüften ſchwebend drei zierliche muſicirende Engel.

Berlin beim Fürſten Radziwill: Verkündigung vom Jahr 1482.

Florenz, Uffizien: Madonna i. t., von zwei ſchwebenden Engeln gekrönt, und mit zwei weiteren Engeln, deren einer eine Harfe, der andere eine Geige hält, während er dem Kinde einen Apfel reicht.

Lübeck, Dom: Der Kreuzesaltar vom J. 1492. Haupttafel: Die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts die Grablegung und Auferſtehung. Iſt das innere Flügelpaar geſchloſſen, ſo erſcheinen die h. Egidius, Hieronymus, Joh. der Täufer und der h. Blaſius. Schlieſst man auch das äuſsere Flügelpaar, ſo erſcheint grau in Grau die Verkündigung.

Madrid: Anbetung der Könige, ſogenannter Reiſealtar Karl's V., auf den Flügeln die Geburt Chriſti und die Darſtellung im Tempel.

Waagen ſchreibt Memling auch noch die groſse Kreuzigung im Juſtizpalaſt zu Paris zu.

Der letzte bedeutende Maler dieſer Gruppe iſt Gerhard David, geb. um 1450, geſt. 1523. Seinen Namen kannten zwar noch Sanderus (Flandria illustrata) und van Mander, er wurde aber im Laufe der Jahrhunderte vergeſſen und erſt neuerdings durch James Weale in Brügge wieder entdeckt. Gerhard war der Sohn eines Jan David van Oudewater und wahrſcheinlich ein Schüler Memlings, von deſſen Kunſtweiſe er wenigſtens ganz vorzugsweiſe beeinfluſst erſcheint. Seit Beginn des Jahres 1484 finden wir ihn als Mitglied der Lucasgilde in Brügge, in welcher er ſeit 1488 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts die Stufenleiter der Zunftbeamtenſchaft durchlief. Im Jahre 1515 erſcheint er auch in der Lucasgilde zu Antwerpen.

Das äuſserlich am beſten beglaubigte Bild von ihm iſt eine Madonna mit weiblichen Heiligen im Muſeum zu Rouen, welche man als Ausgangspunkt für alle ſeine übrigen Werke nehmen muſs. In der Mitte des Bildes ſitzt auf einem Armſeſſel die Mutter Gottes ernſt vor ſich niederblickend, den Chriſtusknaben auf dem Schooſse, der mit beiden Händchen eine groſse Traube hält. Hinter ihr ſtehen zwei muſicirende Engel und zwiſchen dieſen und der Madonna werden um einen Schritt rückwärts die Köpfe der h. Apollonia und Fauſta ſichtbar. Zu beiden Seiten dieſer Mittelgruppe ſitzen je vier weibliche Heilige, rechts Godeliva, Barbara, Lucia und Cäcilia, links Agnes, Katharina, Dorothea und eine zehnte Heilige ohne kennzeichnendes Attribut. Gegen die oberen Ecken des Bildes geſtreckt, ſtehen im Hintergrunde links der Maler und rechts ſeine Frau, oder wie Andere vermuthen die Stifterin der Holztafel, die der Maler für das Gemälde verwandte, das er ſelbſt i. J. 1509 auf den Hochaltar des Kloſters der Carme-

Digitized by Google

literinnen zu Brügge ſchenkte. Die Heiligen blicken, theils mit ihren Büchern, theils mit ihren Attributen beſchäftigt, ſtill vor ſich hin mit Ausnahme der h. Agnes, die ſich mit ſprechender Geberde zur h. Katharina wendet. Das mehr

Der h. Michael im Kampf mit der Hölle, Schule des G. David. Wien, bei Artaria.

als 7 Fuſs breite und 4 Fuſs hohe Bild wird von ſeinen Figuren nach beiden Dimenſionen völlig ausgefüllt.

Etwa ein Jahr früher entſtand ein Flügelaltar, jetzt in der Akademie zu

Digitized by Google

Brügge, der im Gefühl und in der Behandlung dem Bilde in Rouen ſehr verwandt iſt, in der Mitte die Taufe Chriſti im Jordan mit reicher ſchöner Landſchaft, auf den Innenſeiten der Flügel der Stifter, Jean de Trompes nebſt Familie mit den Schutzheiligen Johannes Evangeliſta und St. Eliſabeth, auf den Aufsenſeiten Maria mit dem Kinde, welches, der zweiten Frau des Stifters von der h. Magdalena empfohlen, mit dem Töchterchen derſelben ſpielt, dem es eine Traube reicht.

Ganz aus ſeiner ſonſtigen Gefühlsweiſe heraus tritt der Meiſter in zwei Gemälden der Akademie zu Brügge, die früher eine charakteriſtiſche Ausſtattung des Gerichtsſaals im Rathhauſe bildeten. Es ſind wiederum, wie bei Roger und Bouts, warnende Exempel für ungerechte und zugleich Vorbilder für gerechte Richter, die hier aus der Geſchichte des Kambyſes gegeben werden. Sie datiren vom Jahre 1498 und fallen durch einen röthlichen Geſammtton im Fleiſch und durch rückſichtsloſe Naturtreue in der Darſtellung des geſchundenen Richters auf. Zu Letzterem hat ſich wohl der Maler gegen ſeine Natur verſtanden, um den tendenziöſen Eindruck zu verſtärken.

Weitere echte Werke von ihm ſind:

Ein Triptychon im Municipalpalaſte zu Genua, auf dem Hauptbilde die Mutter Gottes mit dem Kinde, das eine Traube hält, der Mittelgruppe auf dem Bilde zu Rouen ſehr ähnlich, nur daſs die Madonna hier unter einem gothiſchen Baldachin thront, auf den beiden Flügeln die hh. Benedictus und Hieronymus, in ihrer feierlichen Haltung und lichten Färbung Geſtalten von wahrhaft vornehmer Erſcheinung. Eine Kreuzigung voll tiefen Gefühls im Muſeum zu Berlin, eine etwas unbelebte aber in der Ausführung um ſo meiſterhaftere »Hochzeit zu Cana« im Louvre; in der Sammlung des Fürſten von Hohenzollern auf Schloſs Sigmaringen eine Verkündigung auf zwei Tafeln, in der Pinakothek zu München unter dem Namen Horebout eine Anbetung der Könige, in der Landſchaft nicht hervorragend, in der Zeichnung nicht ganz tadelfrei, auſserordentlich fein und originell aber in der Farbe und edel im Gefühl; eine zweite in der Compoſition etwas veränderte Anbetung von kräftig braunem, für ihn ungewöhnlich warmem Ton und ſtark impaſtirt, unter dem Namen Jan van Eyck im Muſeum zu Brüſſel.

Gerhard David ſchlägt eine pſychologiſche Saite an, die vor ihm in der altflandriſchen Schule nicht erklungen war — die leidenſchaftsloſe, von allen irdiſchen Affekten losgelöſte Stimmung tiefen Ernſtes, ſtiller ſanfter Melancholie, welche oft ergreifend aus den Mienen der David'ſchen Heiligen ſpricht. Es iſt jener bezeichnende Zug weltabgekehrter Trauer, der von je die Richtung paſſiven Chriſtenthums bezeichnet. Obgleich man dieſe Beobachtung z. B. auch an dem Chriſtus der Taufe zu Brügge machen kann, ſo ſind es doch dem weiblichen Charakter entſprechend hauptſächlich ſeine heiligen Frauen, denen er dieſen Ausdruck leiht. Und dem entſprechend kleidet er dieſelben meiſt auch in ernſte gebrochene Farben, deren Töne er ſehr fein zuſammenſtimmt. So gelingen ihm denn vor Allem die Scenen ſtillen Beiſammenſeins, ruhiger Sammlung oder maſsvoller Action, und in Folge deſſen entbehrt ſeine Zeichnung manchmal des äuſseren Fluſſes, ſeine Compoſition kräftiger Bewegung. Auch

Digitized by Google

wiederholt er bei ſeinen Frauenköpfen einen etwas einförmigen Typus, ein vollwangiges Oval mit eigenthümlich hervorquellendem Kinn, aber ſonſt ſehr regelmäſsigen Zügen, was nicht Jedermanns Geſchmack iſt. Einen dagegen von Allen geprieſenen Reiz ſeiner meiſten Gemälde bildet die von ihm herrlich geförderte Landſchaft. Sie iſt ebenfalls von ſtimmungsvollem Ernſt erfüllt und hat völlig ſelbſtändigen Charakter, iſt aber geſchaffen zu den Geſtalten, womit der Maler ſie bevölkert.

Den oben erwähnten echten Gemälden David's wäre noch eine Reihe fraglicher beizufügen, doch um nicht zu ermüden, beſchränken wir uns darauf, von dem hervorragendſten derſelben, dem kleinen Triptychon bei Artaria in Wien, zu ſprechen. »Die Mitte zeigt den Erzengel Michael im weiſsen Untergewande und ſehr weitem purpurrothem Mantel mit ſaftgrünem Futter, in der Linken einen ſilbernen Schild, in der Rechten ein Kreuz mit langer Stange, womit er ſieben Teufel in den Abgrund ſtürzt. Sein Kopf iſt eben ſo ſchön in den Formen, als edel und ruhig im Ausdruck. In der Luft ſieht man den ſegnenden Gott Vater und drei Engel, welche ebenfalls mit Kreuzen Teufel herabſtürzen. Auf dem rechten Flügel der h. Hieronymus als Kardinal, welcher ein Kreuz von ähnlicher Form hält, auf dem linken der h. Antonius von Padua mit einem einfachen Kreuz von Holz und einem Buche, worauf das Chriſtuskind kniet. Den Hintergrund bildet durchweg eine felſige Landſchaft. Dieſem ganzen Inneren ſcheint die Idee der Verherrlichung des Kreuzes zu Grunde zu liegen. Auf den Aufsenſeiten der Flügel ein Heiliger in der Rüſtung mit einem groſsen Bogen und einem Pfeil und eine Heilige mit einem Kinde an der Hand, welches zwei Nägel hält — wahrſcheinlich die Stifterfamilie. Hintergrund beider eine viereckige Niſche. Alle Köpfe zeigen ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, die Geſtalten ſind ſchlank und edel, die Falten der Gewänder von ſehr reinem Geſchmack, die Hände ſehr gut gezeichnet und bewegt, die Behandlung fleiſsig aber frei.« So Waagen. Es will uns indeſs bedünken, als ob der ſonſt ſo bewährte Kenner hier mit etwas zu günſtig gefärbter Brille geſehen hätte. In der Anlage, in Zeichnung, maleriſchem Vortrag und überhaupt in der Technik verdient dieſes Werk alles Lob, allein im Wurf des Ganzen und namentlich im geiſtigen Ausdruck der Köpfe ſcheint es uns doch etwas Befangeneres, Kleinlicheres zu haben, als die Compoſitionen Meiſter Davids. Leicht mögen wir uns täuſchen, aber etwas fremd Anmuthendes bleibt doch in Frage. Indeſs jedenfalls muſs es, wenn nicht von ihm ſelbſt, als beſtes Erzeugniſs ſeiner Schulrichtung gelten.

Wir beſchlieſsen hiemit das Kapitel von den Nachfolgern der van Eyck, die ein Jahrhundert lang die Keime der beiden groſsen Brüder zur breiteſten und ſchönſten Entfaltung gebracht, aber nun nicht mehr lebenskräftig genug waren, um dem mächtigen Einbruch des italiſirenden Geſchmackes eine ſelbſtſchöpferiſche Fortbildung entgegenzuſetzen. War ja doch ſelbſt ein Quentin Maſſys, der in kräftiger Eigenart weit über die Eyck'ſche Schule hinausging, nicht ſtark genug, jenen Einfluſs zu kreuzen und auf das erlaubte Maſs zurückzuführen.

Digitized by Google

Lucas Cranach.

Geb. zu Kronach in Franken 1472; geſt. in Weimar 1553.

Lucas Cranach verdankt ſeinen Ruhm nicht ſo ſehr ſeiner Kunſt, als vielmehr den Gegenſtänden, dem Stoff, welchen künſtleriſch zu verarbeiten er durch ſeinen Lebensgang ſich veranlaſst ſah, durch ſeine religiöſe Richtung ſich gedrängt fühlte. Er ſteht ohne Frage an Begabung weit unter Dürer und Holbein, und nur ſeine vorwiegende und hingebende Thätigkeit im Dienſte der Reformation iſt es, was ihn ſo populär gemacht hat, ſeinen Namen neben die jener Beiden ſtellt. Wer in aller Welt hat nicht einmal eines ſeiner treuherzigen Reformatorenbildniſse, oder ein Porträt Johann Friedrich's und anderer ſächſiſcher Fürſten geſehen, wer nicht von ſeinen merkwürdigen Verſuchen gehört, die Lehren Luther's, die er mit Leib und Seele vertrat, in's Bildliche zu überſetzen? Dazu kommt dann noch die liebenswürdig naive Art, mit der er ſich in ſeiner Weiſe auch den humaniſtiſchen Bildungsſtoff jener Zeit anzueignen wuſste, und die uns jene köſtlichen Parisurtheile, jene Venusbilder u. ſ. w. geſchenkt, die wir noch heute mit lächelndem Wohlgefallen betrachten.

Lucas, der eigentlich Sunder hieſs (nicht »Müller«, wie man früher irrthümlich annahm), erhielt den Namen Cranach von ſeinem Geburtsort Kronach,

Digitized by Google

einem Städtchen in der biſchöflichen Diöceſe Bamberg. Geboren i. J. 1472 genoſs er den erſten Unterricht in der Kunſt bei ſeinem Vater, von dem ſich freilich bis jetzt keine Werke nachweiſen laſſen, wie denn überhaupt unſerem Künſtler eine geſchloſſene Schule nicht voraufgeht. Dieſe im Vergleich zu den beiden oben genannten Malern für ihn ſo ungünſtige Stellung darf man hervorzuheben nicht vergeſſen, ohne ungerecht gegen ihn zu ſein. Cranach, den man zur Unterſcheidung von ſeinem Sohne Lucas, der ebenfalls Maler war, den Aelteren nennt, tritt kurz nach 1500 als fertiger Meiſter auf, ohne daſs man ſeine Lehr- und Wanderjahre verfolgen könnte. Auch wird man fortan von einer Entwicklung bei ihm in höherem Sinne nicht ſprechen können, denn, obgleich er in den dreiſsiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts am meiſten producirt zu haben ſcheint, iſt er ſich doch qualitativ durch die mehr als 50 Jahre ſeiner Thätigkeit in Vorzügen und Schwächen ziemlich gleich geblieben. Ueber Cranach's Aufenthalt vor dem Jahr 1504 iſt nur die Vermuthung erlaubt, er habe eine Zeit lang in Gotha gelebt. Hier fand er nämlich ſeine Lebensgefährtin, Barbara Brengbier, und beſaſs ſpäter, vermuthlich aus dem Erbe ſeines Schwiegervaters, ein Haus. Ob ihm ſeine Frau ein bedeutendes Vermögen zugebracht, ob er es ſelbſt beſeſſen oder erſt mit der Zeit durch ſeine Kunſt und glücklichen Erwerbsſinn zuſammengebracht, läſst ſich heute ſchwer entſcheiden. Gleichviel, er muſs recht wohlhabend geweſen ſein, denn Schuchardt (L. Cranach des Aelteren Leben und Werke, Leipzig 1851, I. Theil) rechnet aus, daſs er nach heutigem Geldwerthe zwiſchen 150,000 und 200,000 Gulden beſeſſen habe.

Sein eheliches Verhältniſs ſcheint ein ſehr glückliches geweſen zu ſein, obwohl, wie bei den meiſten berühmten Malern, auch bei ihm allerlei Anekdoten in Umlauf geſetzt wurden, die gern daran rütteln möchten. So ſoll die gute Frau Barbara äuſserer Reize ſich wenig erfreut haben und deſshalb ſehr eiferſüchtig geweſen ſein. Cranach habe aus erſterer Urſache es nie ſeinem äſthetiſchen Gewiſſen abgewinnen können, die Gattin abzuconterfeien. Dies behauptete man, weil (doch wohl nur zufällig?) bis heute kein Bildniſs derſelben nachgewieſen iſt. Nur ein einziges Mal ſoll er ſie auf ihr ausdrückliches Verlangen in eines ſeiner Bilder aufgenommen haben, aber — von hinten. Ein anderes Hiſtörchen dagegen will wiſſen, daſs alle die weiblichen, zumal unbekleideten Einzelfiguren des Meiſters, die Dianen, Nymphen, die Bilder der Venus, Eva etc. nach ſeiner Frau genommen ſeien, die ihm dabei aus Vorſicht ſelbſt Modell geſeſſen. Daraus wäre dann aber zu folgern, daſs ſie doch nicht ganz unmaleriſch geweſen ſein könne, da jene Göttinnen und Halbgöttinnen zwar gewöhnlich etwas mager und ungeſchickt in der Haltung, dagegen in ihren Köpfchen meiſt zierlich und nett ſich zeigen. Indeſs, wie geſagt, dieſe Erzählungen ſind anekdotiſch. Aus ſicherer zeitgenöſſiſcher Quelle wiſſen wir von der Frau nur, daſs ſie groſsen Lobes werth war und ihr Mann alle Urſache gehabt haben muſs, über ihren Verluſt niedergeſchlagen zu ſein. Des Johann Richius Troſtgedicht vom Jahr 1541, welches er an den Verwittweten richtete, ſchildert ſie, wenn auch mit einem übertriebenen Aufwand an gelehrten Vergleichen und rhetoriſch aufgebauſchten Phraſen, wie ſie jener Zeit eigen, doch ſo eindringlich und warm, daſs wir ihm den Glauben nicht

Digitized by Google

verſagen dürfen. Schuchardt gibt einige wichtigere Stellen daraus in folgenden Worten wieder: »Sie war ein edles Vorbild einer ehrſamen Hausfrau, die zum Muſter zu nehmen jedem Weibe geziemt: denn alle Gaben des Geiſtes, welche man Frauen zuſchreibt und deren mehrere das weibliche Geſchlecht allein beſitzt, waren keiner in höherem Maſse zu Theil als ihr.« Dann rühmt derſelbe weiter, daſs ſie ihre Kinder muſterhaft erzogen habe, daſs Niemand von beſſerer Sitte ſei als dieſe: »Die eine Tochter, welche jetzt (1541) verwittwet iſt, war der Ruhm des ganzen Mädchenchors. Während andere äuſserlich anſtändig zu erſcheinen ſich bemühten, war es ihre Sorge, ſich Schätze des Geiſtes zu erwerben. Es gab keine zweite ſo ſchön, und in der ganzen Stadt gab es keine ſo keuſche Schönheit. Durch Erziehung ihrer Kinder macht ſie der Mutter und dem Vater Ehre.« Dann lobt er Lucas den Jüngeren und kommt auf den älteren, 1536 verſtorbenen Sohn Johannes. Dieſen nennt er die Ehre und beſondere Zier der Künſtler, für deſſen Ruhm, da kein Vorzüglicherer in ſeiner Kunſt exiſtire, der Erdkreis zu enge ſei.« Von dieſem, wie es ſcheint, ſehr begabten und von ſeinem Vater beſonders geliebten jungen Maler ſind Werke mit Sicherheit nicht nachzuweiſen. Man weiſs von ihm eigentlich nur, daſs er zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Italien zog und jung in Bologna ſtarb. Wie tief des Vaters Schmerz über dieſen Verluſt war, bezeugen die eindringlichen Mahn- und Troſtworte Luther's in deſſen Tiſchreden, worin es u. A. heiſst: »Darnach wandte er ſich zum Vater, der da weinete und ſprach: Lieber Meiſter Luca, halt ſtille, Gott will euren Willen brechen, denn er greift einen gern an, da es ihm am weheſten thut, zur Tödtung unſeres alten Adam u. ſ. w.«

Des Meiſters zweiter Sohn, Lucas, berühmt unter dem Namen Cranach der Jüngere, iſt im Jahre 1515 geboren und wird ſpäter als namhafter Schüler ſeines Vaters zu erwähnen ſein.

Auſserdem wiſſen wir von drei Töchtern Cranach's. Die älteſte, Urſula, war vermählt mit Georg Taſche, Stadtſchreiber und Bürgermeiſter zu Gotha, eine zweite, Barbara, mit Dr. Chriſtian Brück, herzogl. Kanzler, bekannt durch ſeine Betheiligung an dem Grumbach'ſchen Streite, der ihm im Jahre 1567 das Leben koſtete. Eine dritte Tochter endlich, Anna, heirathete einen Caspar Pfreund, der ſpäter Bürgermeiſter wurde und 1574 ſtarb.

Wir ſehen, Cranach's Familienverhältniſſe waren im Ganzen glückliche. Aber auch die Verbindungen nach auſsen, welche er anzuknüpfen verſtand, waren hervorragende, und die öffentliche Stellung, die er ſich durch Talent, Fleiſs und tüchtigen Charakter errang, eine ausgezeichnete. Er war nicht allein, wie erwähnt, vermögend und ſtand an der Spitze einer vielgerühmten und beſchäftigten Malerwerkſtatt, ſondern er war auſserdem Beſitzer einer Apotheke und Buchdruckerei und lange Jahre Bürgermeiſter von Wittenberg, der Mann des Vertrauens ſeiner Mitbürger und, was damals noch weit mehr galt, als heutigen Tages, der beſondere Günſtling ſeines Landesherrn, ja dreier auf einander folgenden Fürſten von Sachſen. Es waren die Kurfürſten Friedrich der Weiſe, Johann der Beſtändige und Johann Friedrich der Groſsmüthige. Der Erſtgenannte ſoll ihn auf ſeiner Reiſe ins gelobte Land im Jahre 1493 mitgenommen haben, was jedoch zu bezweifeln iſt, da er in der Liſte des kurfürſtlichen Geleites, welche Spalatin ver-

Digitized by Google

faſste, nicht aufgeführt wird. Wie ſehr Friedrich ihn jedoch nicht nur als Künſtler, ſondern auch als gewandten Weltmann ſchätzte, beweiſt, daſs er ihn i. J. 1509 in die Niederlande abordnete, als Kaiſer Maximilian dem achtjährigen Prinzen Karl, ſpäteren Kaiſer Karl V., zu Mecheln huldigen lieſs. Scheurl in ſeiner Lobrede auf Cranach ſagt zwar, ſein Landesfürſt habe ihn dorthin geſchickt, »um mit ſeinem Talente zu prunken«, indeſs Schuchardt vermuthet mit Recht, dies ſei wohl nicht der alleinige Zweck der Reiſe geweſen, worauf auch der dem Maler im vorhergehenden Jahre von Friedrich dem Weiſen ertheilte Wappenbrief hindeute. Cranach war ein gebildeter und im Umgang mit höher Stehenden gewandter Mann, der gewiſs dem kunſtliebenden Kaiſer Max ein willkommener Gaſt und Bote ſein muſste. Von dauernd zwiſchen ihnen geknüpften Verbindungen erfahren wir freilich nichts, indeſs ſoll ihm der Kaiſer damals den Auftrag ertheilt haben, ſeinen Enkel Karl zu malen. Ueber ſeine ſonſtige Wirkſamkeit und Erlebniſse in den Niederlanden iſt weiter nichts bekannt, als die von Scheurl berichtete Anekdote, Cranach habe gleich beim Eintritt ins Gaſthaus mit einer vom Kohlenbecken genommenen und gelöſchten Kohle das Bildniſs des Kaiſers Max auf die Wand ſo gezeichnet, daſs es von Allen erkannt und bewundert worden. Daran habe man ihn erkannt und verkündet, daſs Lucas, bis dahin nur dem Namen nach bekannt, angekommen ſei, gleich Apelles in Rhodos, als dieſer auf des Protogenes Gemälde jene zarte, kaum ſichtbare Linie zog.

Cranach's weitere äuſsere Lebensverhältniſse waren ziemlich ruhige, geregelte und trotz des Adelsbriefes bürgerliche, wiewohl an Ehren, Aemtern und Verdienſten reiche. Seine dauernde und vielſeitige Beſchäftigung im Dienſte der ſächſiſchen Fürſten hinderte ihn nicht, ſich auch eifrig der Geſchäfte der Stadt Wittenberg anzunehmen, welche ihn im Jahr 1519 in das Rathscollegium der Kämmerer aufnahm und 1537 ſogar mit der höchſten Würde eines Bürgermeiſters betraute, welche er bis 1544 innehatte. Am Schluſſe ſeines Lebens, das er in rüſtiger Arbeit zu hohen Jahren brachte, ward ihm Gelegenheit, die Anhänglichkeit an ſeinen Landesfürſten, Johann Friedrich den Groſsmüthigen, zu einem ſeltnen und bewundernswerthen Ausdruck zu bringen.

Als derſelbe nämlich nach der Schlacht bei Mühlberg in die Gefangenſchaft des Kaiſers gerieth und zwei Jahre ſpäter den Wunſch äuſserte, Cranach in ſeiner Umgebung zu ſehen, folgte ihm dieſer, ein bald Achtzigjähriger, 1550, nach Augsburg und theilte ſeine Haft, bis er mit ihm im J. 1552 wieder in die Heimath zurückkehren durfte, — gewiſs ein ſchönes Beiſpiel von Unterthanentreue. Er ſoll auch während der Belagerung von Wittenberg in einer Unterredung mit Kaiſer Karl deſſen Gnade für ſeinen gefangenen Herrn angefleht und zugeſichert erhalten haben, wobei ſich dieſer des Jugendporträts erinnerte, welches der Meiſter, wie oben erwähnt, in den Niederlanden von ihm fertigte. Nach der Rückkehr aus Augsburg nahm er ſeinen Wohnſitz in Weimar und verſtarb daſelbſt am 16. October 1553.

Cranach's gröſster Ruhm aber und Gewähr für die Fortdauer ſeines Namens iſt ſein Verhältniſs zu Luther und deſſen gewaltiger Wirkſamkeit. Nicht nur daſs er in perſönlich freundſchaftlichem Umgang mit dem groſsen Reformator lebte und deſſen Bildniſs öfters mit eigener Hand malte, ſowie unzählige Male

Digitized by Google

durch die Hände ſeiner Schüler und Gehilfen wiederholen und verbreiten lieſs, er griff auch in den Entwickelungsgang der Kirchenumwälzung mit werkthätiger Hand ein durch künſtleriſche Verdolmetſchung der vornehmſten Lehren Luther's, wie es uns in Bildern zu Weimar, Leipzig und an andern Orten aufbehalten iſt. Wie intim die Beziehungen Beider zu einander waren, erkennen wir daraus, daſs Luther den Maler zum Verlobungs- und Trauungszeugen wählte, und daſs ſie bei ihren Kindern gegenſeitig Pathenſtelle übernahmen. So redet der Reformator ihn denn auch als »Gevatter Lucas« an in einem Briefe, den er ihm von Frank-

Bildniſs Martin Luther's. Augsburg, Privatbeſitz.

furt aus i. J. 1521 über die Lage nach dem Reichstage von Worms ſchrieb und worin u. a. folgende intereſſante Stelle vorkommt: »Ich meinte Kaiſ. Majeſtät ſollt ein Doctor oder funzig zu Worms haben verſammlet, und den Mönch redlich überwunden; ſo iſt nichts mehr hier gehandelt, denn ſo vil: Sind die Bücher Dein? Ja. Willſt Du ſie widerrufen oder nicht? Nein. So hebe Dich. O wir blinden Deutſche, wie kindiſch handeln wir, und laſſen uns ſo jammerlich die Romaniſten äffen und narren.« Cranach, offen und muthig wie er war, hielt nicht nur im Kreiſe der Freunde und Bekenner zu Luther, ſondern auch hochgeſtellten und erbitterten Feinden des Reformators, wie z. B. Herzog Georg dem Bärtigen gegenüber hielt er an der Verehrung für jenen feſt. Dazu bot ſich ihm eine merkwürdige Gelegenheit, als dieſer leidenſchaftliche Fürſt eines Tages bezüglich der 1526 erſchienenen Schrift: »Ob Kriegsleutte auch ynn ſeligen Stand ſeyn

Digitized by Google

künden« gegen ihn äufserte: »Sieh, Lucas, Du rühmſt mir immer Deinen Mönch zu Wittenberg, den Luther, wie er ſo gelehrt ſei, und allein wohl reden und gute Bücher deutſch ſchreiben könne; Du irrſt aber hierin, wie in vielen anderen Stücken. Hier habe ich ein Büchlein, das iſt ſo gut und beſſer, als es der Luther nimmermehr machen könnte.« Der Verfaſſer dieſer Schrift war indeſs Luther ſelbſt, nur hatte der Herzog zufällig eines der Exemplare in Händen, worauf ſein Name weggelaſſen war. Da beſchämte Cranach den »Tyrannen«, indem er ihm ein zweites entgegenhielt, bei welchem der Titel Luthern als Verfaſſer

Bildniſs der Katharina von Bora. Augsburg, Privatbeſitz.

nannte, worauf ihm jener nichts als die verſtockten und albernen Worte zu erwidern wuſste, »dafs es Schade ſei, wie dieſer verkehrte Mönch ein ſo ſchönes Buch habe ſchreiben können.«

Für des Künſtlers Freundſchaft ſodann und Verkehr mit Melanchthon, dem Johannes der Reformation, zeugen nicht nur die zahlreichen Bildniſse dieſes groſsen Gelehrten und edlen Menſchen von der Hand Cranach's und ſeiner Schüler, ſondern auch folgende Stelle in einem Briefe des Reformators an Johann Stigel: »Delectatus sum tuo (Stigelii) carmine, in quo velut vivis coloribus illuminasti sententiam a me extremis tantum lineis designatam. Venit mihi in mentem pictoris Lucae, cui interdum praeformatas imagines tradere solebam in Bibliis. Nec judico meum Poëma illis rudis Picturis meis pulchrius esse.« Hieraus erhellt, dafs der Gelehrte wohl einmal mit dem Zeichenſtift in der Hand

Digitized by Google

ſich in Skizzen zur Bibel verſuchte und ſie dann Cranach übergab, der ſie ihm künſtleriſch ausarbeitete.

Es mag ſchon hier erwähnt ſein, wie wenig entſprechend unſerer Vorſtellung von dem fein durchgeiſtigten Kopfe Melanchthon's die meiſten Porträts deſſelben ſind, die auf die Cranach'ſche Werkſtatt zurückgehen. Sie machen einen kümmerlichen, linkiſchen Eindruck, während der Dürer'ſche Stich andererſeits vielleicht eine zu heldenhafte Erſcheinung gibt. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen: Philippus iſt friedliebend, ſtill und zurückhaltend nach Aufsen, im Innern aber ſtark und überwindend mit Kraft und Ausdauer in der Liebe, voll treffender Gedanken und tiefer Wiſſenſchaft. Beides mufs in den Mienen ſeines Bildes zu leſen ſein, und dies iſt auch da nicht ganz der Fall, wo wir es etwa von Cranach's eigener Hand vor uns haben. Doch hüten wir uns ja, alle Reformatorenbildniſſe, die eine geflügelte Schlange (das Monogramm Cranach's) und ein einſchlägiges Datum führen, als eigenhändige Arbeit unſeres Künſtlers zu nehmen, denn die Nachfrage nach jenen Bildern unter den Zeitgenoſſen und auch noch geraume Friſt nachher war offenbar ſo enorm, dafs der Meiſter ſie unmöglich alle ſelbſt ausführen konnte, ſondern nach den Originalen ſeiner Hand Facſimile-Copien von den Werkſtattgehilfen und Schülern förmlich fabrikmäſsig anfertigen laſſen mufste, ſo dafs man die kleine Schlange im Allgemeinen nur als Ateliermarke gelten laſſen kann. Ein geſchärftes Auge mufs dann in jedem beſonderen Falle unterſuchen und ſondern, was von des älteren Cranach eigener Hand iſt, die zu guter Stunde geſchickt genug war, ein wohlgelungenes Porträt zu ſchaffen. Dies erſehen wir aus den trefflichen Pendants Luther's und ſeiner Frau, die, im Privatbeſitze zu Augsburg befindlich, einen ganz andern Begriff von dem Gottesmanne und ſeiner Lebensgefährtin geben, als die Dutzendbilder derſelben in faſt allen Galerien und proteſtantiſchen Kirchen. Hier iſt Geiſt von Luther's Geiſte, das Feuer ſeiner Seele ſpricht aus den Augen, und Mund wie Naſe entbehren der ihm eigenthümlichen Kraft und Energie nicht. Indeſs ein kleiner Bruchtheil verzwickter Cranach'ſcher Formgebung bleibt immer übrig, und bei allen Vorzügen dieſes wie anderer Lutherbilder von Cranach müſſen wir doch ſtets beklagen, dafs es nicht einem Höheren, nicht Dürer vergönnt war, die Züge des von ihm ſo glühend verehrten Reformators zu verewigen. Welch' ein Bildniſs mufste dies geworden ſein und welch' ein Denkmal jener grofsen Zeit!

Das vorliegende kleine Rundbildchen Luther's iſt von unvergleichlichem Schmelz der Ausführung in warmem Tone und trefflicher Erhaltung. Ihm ebenbürtig an künſtleriſcher Feinheit erſcheint ein Holzſchnitt vom J. 1522, der den Reformator als »Junker Georg« wiedergibt, reproducirt von A. von Sallet im 52. Bande des »Neuen Lauſitziſchen Magazins«. Er trägt Schnauz- und Vollbart. Die Naſe zeigt ſehr feinen Schnitt, nur die Augen ſind von der üblen Cranach-ſchen Zeichnung, eng geſchlitzt und ſchief geſtellt, wie man populär zu ſagen pflegt — chineſiſch. Dieſe Form der Augen — es ſei hier gleich im Allgemeinen bemerkt, — iſt bei Cranach zur Manier geworden, ein förmliches Wahrzeichen all' ſeiner Werke, was die geiſtige Bedeutung derſelben herabmindert und manchmal gar komiſch wirkt.

Digitized by Google

Von weiteren Zeitgenoſſen und Vorkämpfern der Reformation aus der Umgebung Luther's exiſtiren von Cranach's Hand ebenfalls Bildniſse, doch können wir hier auf ihre Unterſuchung nicht eingehen.

Beſonders erwähnenswerth iſt aber noch ſeine Verbindung mit dem Cardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürſten zu Mainz, Erzbiſchof von Magdeburg, dem berühmten Kunſtfreunde und Förderer einer Reihe von namhaften Künſtlern, darunter Dürer, Matthias Grünewald und der mit Cranach nahe verwandte Maler, den man bis vor Kurzem irrthümlicher Weiſe Grünewald hieſs, und deſſen wahrer Name bisher noch nicht aufgefunden iſt. Cranach muſs in nahe perſönliche Beziehung zu ihm getreten ſein, obwohl darüber urkundliche Nachricht fehlt; man kennt mehrere Bildniſſe dieſes anfänglichen Begünſtigers und ſpätern Feindes der Reformation von unſeres Künſtlers Hand, davon zwei im Muſeum zu Berlin, einmal als Cardinal in halber lebensgroſser Figur, das andere Mal als h. Hieronymus in der Wüſte an einem Schreibtiſche ſitzend v. J. 1527, beide, namentlich das letztere trefflich und, bezeichnend für ihn, mit einer Menge von ſehr naturwahr gemalten Thieren umgeben. Sich als Hieronymus auffaſsen zu laſſen, muſs eine Lieblingsidee jenes Kirchenfürſten geweſen ſein, da ſich noch mehrere derartige Idealportraits von ihm Cranach'ſchen Urſprungs finden, z. B. eines zu Darmſtadt in der öffentlichen Sammlung als Hieronymus im Gehäus v. J. 1525, ebenfalls eine ſehr fein ausgearbeitete Tafel.

Es dürfte hier der Ort ſein, mit ein paar Worten jenes Pſeudo-Grünewald zu gedenken, der noch allerorts in Kirchen und Galerien als Grünewald gilt. Er muſs in irgend welchem näheren Verhältniſs zu Cranach geſtanden haben, entweder als Lehrer oder als Mitſchüler vielleicht bei Cranach's Vater, denn er hat mit ihm gewiſſe Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung, beſonders der Phyſiognomien gemein, die in ihrer Verwandtſchaft ſo ſtark ausgeprägt ſind, daſs man die Werke Beider öfter verwechſelt hat. So wurde z. B. der groſse Altar in der Marienkirche zu Halle a. S. früher von Einzelnen dem Cranach zugeſchrieben, während er gewiſs in der Hauptſache von unſerem Unbekannten und nur in einzelnen Figuren vielleicht (?) von des Erſteren Hand herrührt. Trotz äuſserer Aehnlichkeiten iſt der weſentliche Charakter ihrer Werke ein verſchiedener, Cranach hat etwas Naiveres und Beweglicheres, aber auch Kleinlicheres, während jener mit Ernſt, Würde und Ruhe, mit einer gewiſſen Feierlichkeit und innerlichen Sammlung ſeine meiſt lebensgroſsen Geſtalten ausprägt. Dabei kann er ſich aber von befangener Schwerfälligkeit nicht ganz losringen, und wir dürfen überhaupt Waagen nicht beiſtimmen, wenn er ihn als den gröſsten altdeutſchen Meiſter nächſt Dürer und Holbein kennzeichnet. Dieſe Palme werden ihm mit Fug der echte Grünewald oder Hans Baldung gen. Grien ſtreitig machen. Ueber Heimath, Geburt, Tod und ſonſtige Lebensverhältniſse dieſes eigenthümlichen Meiſters ſind wir ohne alle Nachricht und wiſſen nur, daſs er für den Cardinal Albrecht von Brandenburg beſchäftigt war und nach 1529 ſtarb, da jener Altar in Halle dieſes Datum trägt. Es iſt eine ſchöne Aufgabe für die künftige Forſchung, auszumitteln, wer dieſer Pſeudo-Grünewald war und in welcher Beziehung er zu dem echten Grünewald und zu Cranach ſtand. Denn mit dem Erſteren ſcheint er an dem groſsen Altarwerke, das aus einer Kirche

zu Halle nach Aſchaffenburg und von dort in die Münchener Pinakothek kam, und deſſen Mittelbild die Bekehrung des h. Mauritius durch den h. Erasmus gibt, gemeinſchaftlich gearbeitet zu haben. Doch genug von ihm. —

Cranach war auch noch mit einem anderen Gliede der brandenburgiſchen Fürſtenlinie liirt, mit Herzog Albrecht I. von Preuſsen, worüber Prof. A. Hagen einen ſchönen Aufſatz in den Jahrbüchern für Kunſtwiſſenſchaft, VI. Jahrgang, Heft I und II, geſchrieben hat, woraus wir Folgendes entnehmen: »Es iſt nicht unwahrſcheinlich anzunehmen, daſs zu dem Verhältniſs der ſegensreichſten Folgen zwiſchen Albrecht und Luther die Kunſt des alten Meiſters den erſten Anſtoſs gab.« Jedenfalls ſteht feſt, daſs der Herzog ſpäter, und zwar i. J. 1540, der Gottesmänner Luther und Melanchthon »wahres Bild mit groſsem Kunſtgeſchick vom hochberühmten Maler Granapfel ausgeführt«, worunter jedenfalls Cranach verſtanden iſt, durch Chriſtoph Jonas aus Wittenberg empfing. Vielleicht waren es dieſelben Bildniſſe, welche Albrecht dafür beſtimmt hatte, ſpäter einmal auf ſeinem Epitaphium neben der eigenen Statue aufgeſtellt zu werden. Es exiſtirt übrigens Nachricht von einer weit älteren Verbindung zwiſchen Fürſt und Künſtler durch ein Schreiben des Herzogs an Cranach vom Jahr 1517, in welchem er ſagt: »Du wolleſt uns einen Herkules, der einen nackenden Kerl zu Boden drückt, malen und fertig machen, wie Du an dieſem Maſs die Läng' und Breite, auf eine Tafel oder Bret zu malen, finden wirſt.« Dass damit ſymboliſch Luther und das Papſtthum gemeint geweſen, wie Hagen vermuthet, dürfte für dieſe frühe Zeit, wo Luther noch kaum ſeine 95 Theſen ausgegeben hatte, ſchwerlich anzunehmen ſein. Albrecht hatte ſich eine Sammlung von Bildniſſen gleichzeitiger Fürſten und berühmter Männer angelegt, und hiezu muſste ihm Cranach und ſpäter auch deſſen Sohn namentlich durch die Portraits der ſächſiſchen Fürſten beiſteuern. Auſserdem wuſste er aber die Freundſchaft des Malers mit Luther und ſeine Vertrautheit mit deſſen Schriften und ſonſtigen literariſchen Novitäten dahin zu benutzen, »daſs er ſich durch ihn alle neue gute leswürdige Bücher, ſo in Kurzem ausgegangen und zu bekommen, ſonderlich etliche exemplaria Laurentii Vallensis de donatione Constantini, in das Deutſche aus dem Latein gebracht und vorlängſt gedruckt, kaufen und förderlichſt überſenden« lieſs. Endlich bezeugte der Herzog das Vertrauen, welches er dem Maler ſchenkte, auch dadurch, daſs er nach 1551 einen für die Kunſt beanlagten jungen Mann, Heinrich Königswieſer, bei ihm in die Lehre geben wollte. Dieſer genoſs aber, da in der Zeit die politiſchen Vorgänge Vieles anders geſtaltet hatten, nicht den Unterricht des Vaters, ſondern des Sohnes Lucas Cranach, worüber ein Schreiben dieſes Letzteren an den Fürſten v. J. 1555 vorliegt, worin er dem jungen Preuſsen ein gutes Lob ertheilt.

Ueber Cranach's Leben und Werthſchätzung unter ſeinen Zeitgenoſſen liegen zwei gleichzeitige Zeugniſſe vor, eine lateiniſche Denkſchrift des Matthäus Gunderam, der von 1546—1556 Hauslehrer in der Familie des jüngeren Cranach war, und die bekannte Lobrede Chriſtoph Scheurl's. Die Erſtere gibt biographiſche Anhaltspunkte, die im Obigen ſchon benützt ſind, die Zweite aber iſt charakteriſtiſch genug, um einen Auszug daraus im Folgenden nicht überflüſſig erſcheinen zu laſſen.

Digitized by Google

»Wahrlich«, ſchreibt Scheurl an Cranach, »wenn man den einzigen Albert Dürer, meinen Landsmann, ausnimmt, mit dem ſich Niemand meſſen kann, ſo räumt, nach meinem Urtheil, nur Dir unſer Jahrhundert den erſten Platz ein in dem, was die Malerei betrifft, welche bei den Korinthern erfunden, längere Zeit aber vernachläſſigt und erſt jetzt wieder ins Leben gerufen worden iſt. Die übrigen Deutſchen treten zurück, die Italiener, ſonſt ſo ruhmſüchtig, bieten die

Madonna. Pinakothek zu München.

Hand, die Franzoſen begrüſsen Dich als ihren Meiſter. Beweis dafür ſind Deine Gemälde in der Kirche zu Wittenberg, welche auſserordentlich bewundert werden, an welchen (wie bei allen denen von Thimanthes und bei den drei Gemälden meines Landsmannes Albert, die ſich ebendaſelbſt befinden, und die nach der Meinung von Künſtlern mit den Dreien wetteifern ſollen, welche man von Apelles gemalt glaubte) immer mehr erkannt wird, daſs es nichts Lieblicheres, nichts Reizenderes gemalt gibt. Maler ſtrömen wetteifernd herbei, um ſie nachzubilden und dieſelben zu erreichen; viele beſtätigen nur, was Zeuxis unter ſein Gemälde des Atlethen ſchrieb „Niemand kömmt gleich“. Mein Lehrer erhebt

ſeinen Landsmann Francia von Bologna; er hat aber Deine Werke nicht geſehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo Du Hirſchgeweihe gemalt haſt, nach welchen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem ſie meinen, ſich auf Zweige niederzulaſſen. Du haſt einſtmals in Oeſtreich Trauben auf einen Tiſch gemalt, mit ſolchem Erfolg, daſs in Deiner Abweſenheit eine Elſter beſtändig herbeiflog und unwillig über die Täuſchung, mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg haſt Du einen Hirſch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedesmal anbellen. Was ſoll ich aber von dem wilden Schweine ſagen, welches unſer hochherziger Fürſt dem Kaiſer zum Geſchenk ſchickte, das Du, gleich jenem von ungewöhnlicher Gröſse, das auf Wittenbergs Fluren erlegt worden war, ſo kunſtreich (wie Du zu thun pflegſt) dargeſtellt haſt, daſs ein Jagdhund bei deſſen Anblick alle Haare ſträubte, anfangs ein ungeheures Gebell erhob, bald aber ſein Heil in der Flucht ſuchte. Es ſoll nämlich in der Natur der Hunde liegen, dieſe Gattung Wild zu ſcheuen. Es könnte aber Jemand ſagen: Vögel und Hunde zu täuſchen, erreichte auch Zeuxis und der deutſche Apelles, ſo pflege ich nämlich meinen Landsmann Dürer zu nennen, der, wie Marcias Marcus Varro, ſein Bild nach dem Spiegel gemalt hatte und deſſen Haushündchen, um dem Meiſter ſeinen Beifall zu erkennen zu geben, die noch friſche, an die Sonne geſtellte Malerei küſste, wovon die Spur noch vorhanden iſt. Deſshalb will ich Anderes erwähnen, was nicht weniger Bewunderung verdient als jene gemalte Leinwand des Parrhaſius, womit er den Zeuxis getäuſcht haben ſoll, da es das gröſste Lob iſt und deſshalb nur wenigen Sterblichen ertheilt worden, (ſelbſt nicht dem Serapion, einem übrigens feinen und correcten Maler), Menſchen zu malen, und ſo zu malen, daſs ſie von Allen erkannt werden und zu leben ſcheinen. Unſern vortrefflichſten Fürſten Johannes haſt Du ſo getreu gemalt, daſs nicht einmal, ſondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn ſie in die Burg eintraten und durch das Fenſter den oberen Theil des Bildes erblickten, mit entblöſstem Haupte (wie es Sitte iſt) betroffen die Kniee beugten. Gleiche Ehrenbezeigung erwies Rupert Hundt dem Gemälde, als Du es in dem fürſtlichen Schloſshofe vor Dir hertrugſt. Zu Torgau haſt Du Haſen, Faſanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Krammetsvögel, Holztauben, und anderes dergleichen Geflügel an der Wand hängend gemalt, die einſtmal der Graf von Schwarzburg, als er ſie ſah, hinauszubringen befahl, damit ſie nicht einen üblen Geruch verbreiteten; und da er merkte, daſs er von den Fürſten ausgelacht wurde, und näher hinzutrat, mit einem Schwur betheuerte, daſs wenigſtens ein Flügel von einer wirklichen Ente dabei geweſen ſei. Georg, der herzogliche Jäger, obgleich er zu Coburg erkannte, daſs Du den Hirſch gemalt habeſt, welchen er damals gefangen hatte, hielt doch die Geweihe für eingemauert, und als das Gegentheil behauptet wurde, ſo glaubte er es nicht eher, als bis er es mit Händen fühlte. Die von Dir zu Lochau gemalten Rebhühner und Enten wurden, ohne Ausnahme, von Allen, die unvermuthet eintraten, für lebendige gehalten. Denn obſchon Du ein ehrlicher Mann biſt, täuſcheſt Du doch, wen Du willſt und ſo oft Du es willſt. Wollte ich dieſer Art Werke Deines Genies alle aufführen, das hieſse mehr eine Geſchichte ſchreiben, als einen Brief.«

Digitized by Google

Solche Worte ſind anekdotiſch zugeſpitzt und freundſchaftlich übertrieben, indeſs, davon abgeſehen, werden wir daraus doch auch im Allgemeinen auf den Ruf des Malers unter ſeinen Zeitgenoſſen ſchlieſsen dürfen. Er geht dahin, daſs ſein Pinſel in frappanter Nachahmung der Natur von keinem Andern übertroffen wurde, daſs er damit Menſch und Thier täuſchte und alle Welt zu Staunen und Bewunderung hinriſs. Wenn wir freilich heute von einem höheren Standpunkte aus dies Lob betrachten, ſo müſſen wir es nicht allein ſachlich übertrieben finden, ſofern die vielen noch vorhandenen Portraits und Thierbilder Cranach's zwar äuſserſt fleiſsig gezeichnet und colorirt — aber doch nicht von ſo frappanter Wahrheit ſind, daſs wir uns über Kunſt oder Natur daran täuſchen laſſen könnten, ſondern uns zugleich erinnern, daſs die gröſste äuſsere Illuſion nicht den höchſten Ruhm des Künſtlers ausmachen darf. Er muſs die Natur verklären, in nur ihm eigenthümlicher Weiſe aus dem Spiegel ſeiner Seele reflectiren, darf ſie nicht abſchreiben, dies iſt ein Fundamentalſatz für alle Künſte. In gewiſſem Sinne entſprechen dem auch die Gebilde Cranach's, ſeine Menſchen und Thiere haben alle ein originelles Gepräge, wenn auch nicht in dem hohen Sinne, wie etwa die Bildniſſe Holbein's oder die Jagd- und Viehſtücke eines Snyders, Weenix und Potter.

Eine weitere Eigenſchaft, welche Scheurl ſodann ſeinem Freunde nachrühmt, iſt ſein unermüdlicher Fleiſs und die aufsergewöhnliche Schnelligkeit ſeiner Hand. Letztere wird beſtätigt durch Cranach's Grabſchrift, worin er »pictor celerrimus« (nicht celeberrimus, wie Andre meinten) genannt wird. Manche ſeiner Gemälde verläugnen dieſe Herkunft nicht, indeſs die meiſten ſind ſehr ſorgfältig ausgeführt. Cranach's Technik nähert ſich der fränkiſchen oder nürnberger Schule, er iſt mehr Zeichner als Maler, namentlich pflegt er die Umriſſe ſeiner Figuren ſcharf zu ziehen und die Haupt- und Barthaare alle einzeln mit feiner Pinſelſpitze wiederzugeben. Auch ſeine reizenden Landſchaften mit vielen zierlichen Einzelheiten ſind mit zeichnender Hand ausgeführt. Dieſelben tragen aber ſtets nur den Charakter einer Scenerie, eines Hintergrundes, und können nie auf den Werth eines eigentlichen Landſchaftsbildes Anſpruch erheben, wie z. B. die Altdorfer's. Die Modellirung ſeiner Figuren, die zuweilen etwas flach iſt, bringt er ohne viel Schatten durch tiefere oder lichtere Lokalfarben zu Stande, ſeine Carnation iſt emailartig verſchmolzen, wie aus einem Guſs, und er gleicht darin dem Francesco Francia, mit dem er überhaupt manche Züge gemeinſam hat. Sein Farbenſinn iſt ein fröhlicher, wenngleich nicht immer feiner, und namentlich in ſeinen gröſseren Gemälden iſt er oft bunt und ſetzt Contraſtfarben ohne feinere Uebergänge oder höhere Harmonie neben einander. Seine Gewänder haben häufig etwas Blechernes und der Wurf derſelben glückt ihm nicht immer. Dadurch und durch eine gewiſſe alterthümliche Manier in der Bewegung, durch die ſogenannte gothiſche Ausbeugung, erhalten ſeine Figuren nicht ſelten etwas unbewuſst komiſches, etwas linkiſches, was durch ungeſchickte Zeichnung, namentlich der Füſse mit ausgeſpreizten Zehen, und durch jene ſeltſame, oben ſchon erwähnte Stellung ihrer Schlitzaugen noch vermehrt wird. So erhalten ſeine Bilder, vorab ſeine mythologiſchen, einen kindlich naiven Zug, der freilich ſeinen Zeitgenoſſen weit weniger oder gar nicht aufgefallen ſein mag.

Schlagend und oft citirt ist das Urtheil Franz Kugler's über unseren Meister. Es mag auch hier seine Stelle finden. »Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich, was die einfache, unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grofsartiger Kraft mehr eine naive kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten märchenhaften Blüthen hervorgetrieben. Er ist im vorzüglichen Sinne volksthümlich; sein Humor hat etwas von dem Volkswitze seiner Zeit; der Eindruck seiner Vortragsweise mahnt an Volksbücher

Christus und die Ehebrecherin. Pinakothek zu München.

und Volkslieder, und nicht mit Unrecht mag man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen. Freilich hängt damit zusammen, dafs er es, wie dieser, mit der Form im höheren Sinne nicht genau nahm und sich oft mit einer gewissen ergötzlichen Lebendigkeit begnügte, wo Ernst, Gröfse und Reinheit verlangt wurden. Auch ist nicht zu vergessen, dafs er sehr rasch und leicht producirte und eine grofse, überaus thätige Werkstatt beschäftigte, an deren Arbeiten oft nur Weniges sein Eigenthum sein mag. Sein Colorit ist insgemein von glänzender Frische und Tiefe, oft aber unharmonisch bis ins Grelle.« Etwas weniger günstig lautet die Kritik dieses Urtheils von Seiten Schnaase's, das zum Vergleich hier ebenfalls folgen möge. »In der That ist die Hinweisung auf das Volkslied und das Volksgefühl oder, um näher zu bleiben, auf den Holzschnitt die einzig mögliche Erklärung für diesen sehr eigenthümlichen Meister. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und dennoch etwas Rohes, Farbenschönheit und gröbster Verstofs gegen Harmonie,

Aufgaben der tiefen Poeſie des Perſpectiviſchen und dennoch höchſt unplaſtiſche Haltung, Phantaſtiſches und eine ſpieſsbürgerliche Altklugheit, dieſe Gegenſätze miſchen ſich bei ihm wie bei Keinem und er geht zwar mit Hinterlaſſung einer ſtereotypen Schule, deren Bilder nur durch die Verminderung des Kunſtwerthes, nicht durch irgend ein eigenes Talent von denen des Meiſters zu unterſcheiden ſind, aber ohne bleibenden Einfluſs auf die Kunſt unter.«

Dagegen wehrt ſich nun Cranach's Biograph Schuchardt mit allen Kräften, indem er wenigſtens des Meiſters gleichnamigem Sohn eine originelle, dem Vater beinahe gleichkommende künſtleriſche Kraft vindicirt. Es iſt zwar ſehr zu bedauern, daſs es Schuchardt nicht mehr vergönnt war, das reichlich für den jüngeren Lucas geſammelte Material zur Begründung dieſer Anſicht zu verwerthen, indeſs dürfte es ihm, auch wenn er länger gelebt hätte, ſchwerlich damit geglückt ſein. Denn die Bilder des Sohnes ſind unſtreitig, wenn auch oft von Verdienſt

Diana an einer Quelle ruhend. Caſſeler Galerie.

und geſchickt in der Nachahmung und breiten Ausbeutung der Manier des Vaters, doch meiſt ſchwächer in der Farbe, flacher in der Auffaſſung, oberflächlicher in der Ausführung. Dennoch iſt es häufig ſchwer, die Produkte der Cranach'ſchen Bilderfabrik individuell auseinander zu halten, zumal ſchon damals und gerade hier eine Theilung der Arbeit ſtattgefunden haben wird. Cranach der Jüngere, 1515 geboren, durchlebte bis 1586 ein Leben, ebenfalls reich an äuſseren Ehren (er war, wie ſein Vater, Bürgermeiſter zu Wittenberg) und hochſtehend in der Gunſt ſeines Landesfürſten. Auf die vielen ihm beigemeſſenen Bilder können wir hier nicht eingehen, es ſei nur auf das einzige in der Stadtkirche zu Wittenberg befindliche hingewieſen, welches mit der den beiden Cranach eigenthümlichen proteſtantiſchen Symbolik den Weinberg des Herrn darſtellt, »deſſen eine Hälfte durch Perſonen der geſammten römiſchen Cleriſei vernichtet wird, während auf der andern die ſämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen deſſelben beſchäftigt ſind, freilich eine Compoſition, in welcher das

naiv Poetiſche der Darſtellung die maleriſchen Verdienſte bei weitem überwiegt.«

Als weitere Schüler des älteren Cranach ſind zum Theil nur noch mit Namen bekannt: Peter Roddelſtedt, genannt Peter Gottland, von welchem u. A. ein Kupferſtich, der das Papſtthum bewältigende Chriſtusknabe, exiſtirt, ferner Gottfried Leigel, Crispin Herranth, Franz Tymmermann und Martin, Mathias und Wolfgang Krodel, über welch' Letztere indeſs noch kein ſicherer Nachweis geliefert iſt.

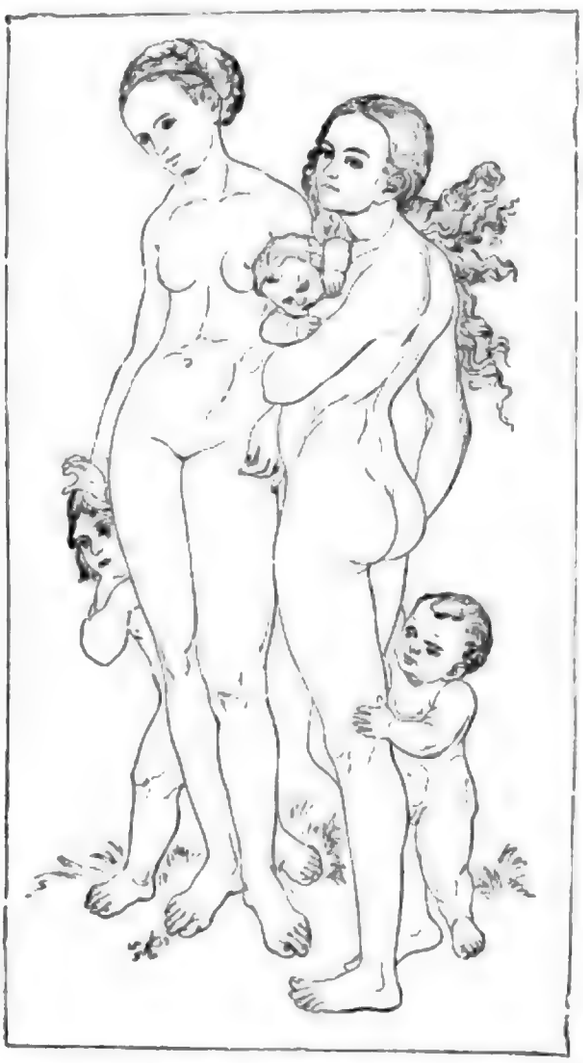
Die unſerem Cranach zugeſchriebenen Werke alle einzeln aufzuführen, iſt nicht möglich. Wir können nur die wichtigſten herausgreifen und die andern gattungsweiſe anführen.

Seine Hauptſtärke findet er ohne Frage in der Darſtellung der wirklichen Natur, die er vor Augen hat, alſo im Porträt und in der Landſchaft. Darin hat er nun auch, wie ſchon bemerkt, Treffliches geleiſtet. Die Zahl der von ihm oder wenigſtens ſeiner Werkſtatt ausgehenden Bildniſſe, namentlich der Reformatoren und ſächſiſchen Fürſten, iſt Legion, und ſind dieſelben in aller Welt verbreitet. Faſt ebenſo häufig ſind ſeine kleineren und gröſseren religiöſen Compoſitionen, die zum Theil noch vor die Zeit der Reformation fallen. Das berühmteſte und hundertfach wiederholte unter den Letzteren iſt das im Geruch der Wunderthätigkeit ſtehende, ſogenannte Mariahilfbild in der Pfarrkirche zu St. Jakob in Innsbruck, Maria mit dem Chriſtuskinde, welches voll Anmuth und lieblicher Grazie den Meiſter von ſeiner beſten Seite zeigt. Von ähnlicher Feinheit iſt die verwandte Compoſition aus der alten Pinakothek, die wir im Holzſchnitt wiedergeben. (S. 37.) Auch Maria mit dem Kinde und Engeln in anmuthiger Landſchaft findet ſich je zuweilen; ferner die Vermählung der h. Katharina, der h. Hieronymus und ſonſt einzelne Heilige. Dazu kommen zahlreiche chriſtliche Darſtellungen ohne confeſſionellen Charakter, darunter Adam und Eva aus dem alten, und die Kreuzigung aus dem neuen Teſtament am häufigſten. Auch die Ehebrecherin vor Chriſtus und »Chriſtus läſſet die Kindlein zu ſich kommen« ſind in mehrfacher Wiederholung vorhanden, die letzte Darſtellung z. B., durch die naiven Kindercharaktere beſonders anſprechend, in der Stadtkirche zu Naumburg. Ein beſonders hervorragendes Werk bewahrt das Berliner Muſeum in der Magdalena, welche die Füſse des Herrn am Tiſche des Phariſäers trocknet, mit Zuſchauern im Hintergrunde, deren Köpfe, wahrſcheinlich Porträts, trefflich charakteriſirt ſind. Ein merkwürdiges, ganz vereinzelt ſtehendes Bildchen iſt »die Ruhe auf der Flucht« v. J. 1504, früher im Palaſt Sciarra zu Rom, jetzt im Privatbeſitz zu Leipzig. Daſs es von Cranach'ſcher Erfindung, iſt zweifellos, es trägt ſogar ſein Monogramm; indeſs erſcheint es in der coloriſtiſchen Behandlung nicht ganz ihm entſprechend.

Cranach's beſondere Bedeutung erkennen wir nun aber in einer Reihe von ſymboliſchen Gemälden gröſseren und kleineren Umfangs, in welchen er den Kernſatz der proteſtantiſchen Kirche: daſs nicht die Werke, ſondern allein der Glaube ſelig mache, durch typologiſche Auffaſſung von Sündenfall und Erlöſung des Menſchen, von »Geſetz und Gnade« in mehreren Variationen zur Darſtellung brachte. Wir ſehen ſolche in Weimar, Schneeberg, Prag, Gotha und einzelne Theile in Leipzig, Nürnberg und München. Ein Exemplar v. J.

Digitized by Google

1529 iſt in Gotha. Die Compoſition wird in zwei Hälften geſondert durch einen Baum, der auf der linken Seite kahle, dürre Aeſte trägt, auf der rechten dagegen grünt und kront. »In der Mitte unter dem Baume befinden ſich Moſes, David und zwei Propheten. Links von dieſer Gruppe treiben Tod und Teufel Adam in den Höllenpfuhl; darüber im Mittelgrunde iſt Adam und Eva unter dem Baume des Paradieſes, weiter zurück die Erhöhung der ehernen Schlange und



Nackte Frauen. Ehemals in Schuchardt's Beſitz.

in den Wolken Chriſtus als Weltenrichter in einer Glorie mit Anbetenden, Fürbittenden zu beiden Seiten. Rechts von der Mittelgruppe weiſt Johannes d. T. Adam auf das Crucifix, aus deſſen Seitenwunde der erlöſende Blutſtrahl auf ihn ſtrömt; am Fuſse des Kreuzes iſt das Lamm mit der Siegesfahne, darüber ſchwebt der triumphirende Chriſtus« (Schuchardt). Noch ausführlicher dargeſtellt findet ſich aus dem nämlichen Jahr derſelbe Gegenſtand in der Gemälde-Galerie der Privatgeſellſchaft patriotiſcher Kunſtfreunde zu Prag, an Erfindung und Ausführung eines der vorzüglichſten Werke des Meiſters. Das umfänglichſte Werk Cranach's, wobei er ſich indeſs der Hände von Schülern bediente, iſt in der

Digitized by Google

Stadtkirche zu Schneeberg, ein doppelter Altarſchrein mit acht Flügelbildern, deſſen Mittelbild die Kreuzigung und die Rückſeite das jüngſte Gericht bildete. Vier Tafeln davon ſind zu einer ganz ähnlichen Vorſtellung, wie die eben beſchriebene, benützt. Das mit Recht berühmteſte aber unter des Meiſters Reformationsbildern iſt das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar, ſein letztes und beſtes Vermächtniſs, das er 1553 unvollendet hinterlaſſen muſste. In der Mitte der Kreuzestod Chriſti, rechts davon der Vorläufer, welcher Luther und den Maler des Bildes ſelbſt auf den Erlöſer und das Lamm mit der Siegesfahne zu ſeinen Füſsen hinweiſt, links der Auferſtandene, als Beſieger von Tod und Hölle. Im Mittel- und Hintergrunde die oben berührten typologiſchen Beziehungen aus dem alten Teſtament. Auf den Innenſeiten der Flügel links der Kurfürſt Johann Friedrich und ſeine Gemahlin knieend, rechts ebenſo ihre drei Söhne, auf den Aufsenſeiten rechts die Taufe, links die Himmelfahrt. Das Hauptbild, von Cranach's eigner Hand, zeigt ihn für das ſo hohe Alter in bewundernswerther Friſche ſeiner Kraft; namentlich die lebensgroſsen Porträts ſind vorzüglich, die Flügel, von des jüngeren Lukas und anderer Schüler Händen, ſchwächer. Das Ganze wurde im J. 1555 vollendet. Auch Wittenberg beſitzt noch mehrere hervorragende Werke ſeines berühmten Bürgers, darunter als wichtigſtes in der Stadtkirche einen Flügelaltar, mit dem Abendmahl in der Mitte, der Taufe, welche hier Melanchthon verrichtet, auf dem rechten Flügel, und der Beichte, welche Bugenhagen abnimmt, auf dem linken. Die Altarſtaffel zeigt in kleineren Figuren die Predigt, welche Luther hält, wobei er — ſehr ſinnreich — von der Gruppe ſeiner Zuhörer durch den Crucifixus getrennt wird. »Das ganze Werk«, bemerkt Kugler, »enthält demnach eine Darſtellung der vornehmſten Handlungen der proteſtantiſchen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrteſten Lehrer der heiligen Schrift; es iſt neben jenen Apoſtelbildern von Dürer — wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher Bedeutſamkeit, doch als eines der ſinnreichſten und gedankenvollſten Erzeugniſſe der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.« Ebenfalls in den proteſtantiſchen Gedankenkreis gehört das feine Bildchen im Muſeum zu Leipzig mit dem reuigen Sünder, der im Glauben an den Erlöſer und die Gnade Gottes ſelig verſtirbt.

Unter ſeinen aus volksthümlichen Gedankenkreiſen herausgegriffenen Stoffen ſteht oben an der ſog. Jugendbrunnen im Berliner Muſeum. In ein weites Becken mit einem Springbrunnen im Freien ſteigen auf der einen Seite alte Weiber hinein, um gegenüber, nachdem ſie im verjüngenden Waſſer herumgeplätſchert, als jugendfriſche Mädchen wieder herauszuſteigen. Auf dem umgebenden Plane warten ihrer Freuden der Tafel, des Tanzes u. ſ. w., natürlich in Geſellſchaft des andern Geſchlechtes; ein Bild, ausgeſtattet mit dem köſtlichſten Humor, freilich zuweilen auch mit unbewuſster Komik, wie auf allen ähnlichen Bildern Cranach's. Auch eine »Wirkung der Eiferſucht« und eine »Melancholie« kennt man von ihm, worin er ſich mit Dürer berührt, freilich ohne ihm congenial zu ſein. Am unerfreulichſten ſind ſeine, oft mit geradezu widerlichem Cynismus von ſeinen Schülern wiederholten Compoſitionen eines Alten, der ein junges Mädchen, und eines alten Weibes, die einen Jüngling liebkoſt.

Aus mythologiſchen Reminiſcenzen ging das bei ihm ſo beliebte, in mehreren

Digitized by Google

Fig. 1. Ivory Diptych of Rambona, Rome, Lateran Museum. Upper Panel: Christ Enthroned between Two Angels. Lower Panel: Christ Crowning Two Saints. Fifth Century.

darin erkennen, aber gewifs mit Unrecht. Mehr drollig als graziös ſind ſeine genreartigen Darſtellungen aus dem griechiſchen Götterkreiſe, z. B. Venus mit Amor, der von Bienen geſtochen worden, zuweilen mit einem altklugen lateiniſchen Spruch. Dabei vergriff er ſich nicht ſelten im Format, indem er ſolche Scenen lebensgroſs gab, was Anforderungen ſtellte, die er nicht zu erfüllen vermochte.

Eines der liebenswürdigſten Bildchen der Art beſitzt das Berliner Muſeum, Apollo und Diana im Walde, Letztere auf einem Hirſch ſitzend, äuſserſt anmuthig in Haltung und Mienen, während der göttliche Bruder etwas hölzern ausgefallen. Von reizender Naivetät iſt ſodann auch Diana, an einer Quelle ruhend, im Muſeum zu Caſſel, wie unſer Bildchen zeigt. Es trägt die Aufſchrift:

Fontis nympha sacri somnum ne rumpe, quiesco.

wurde aber trotzdem bis heute die »ſchlafende Nymphe« benannt, was unbegreiflich erſcheint. Eine Wiederholung davon befindet ſich in der Gemälde-Sammlung zu Darmſtadt.

Ferner kommen vor: Hercules unter den lyciſchen Mädchen, die Thaten des Hercules, Lucretia u. ſ. w.

Cranach's beſonderer Vorliebe und Begabung für das Porträt und Thierſtück haben wir ſchon gedacht und können uns auf weitere Einzelheiten nicht einlaſſen.

Auch als Stecher hat er einige gute Blätter geliefert, z. B. die Buſse des h. Chryſoſtomus, Luther als Auguſtinermönch, Cardinal Albrecht von Mainz etc., und an Holzſchnitten von ihm oder nach ſeinen Zeichnungen zählt Schuchardt gegen 200 auf, deren Liſte aber ſeither vermehrt wurde. Beſonders phantaſievoll und reich ſind darunter Adam und Eva im Paradies, es iſt nur zu tadeln, daſs die beiden menſchlichen Figuren durch die Ueberfülle der ſie umgebenden, übrigens trefflich aufgefaſsten Thiere erdrückt wird. Köſtlich iſt (Bartſch, VII. 279. 3.) eine Ruhe auf der Flucht. Die Madonna, unter einem dicken Eichſtamm ſitzend, tränkt das Kind. Links daneben lehnt Joſeph, mit der Rechten den graſenden Eſel am Zügel, in der Linken ſeinen Hut haltend. Ueber ihm ſchwebt ein Engelchen, das dem Kinde den Stieglitz reicht. Ganz vorne pflücken drei nackte Engelskinder Erdbeeren, die ſie hübſch in einen Teller ſammeln. Rechts hinter der Madonna im Mittelgrunde ein Waſſer, woran fünf oder ſechs der Bürſchchen trinken, einer an der Erde liegend und direkt mit der Zunge ſchlürfend. Dahinter eine Palme, worauf einer ſitzt und Zweige haut. Ueber der Mutter auf einem Aſt der Eiche kauern weitere Sechſe und führen ein Concert auf — ein ganzer, prächtiger, naiver Hofſtaat. Ebenſo liebenswürdig iſt (B. VII. 280. 4.) die Madonna, welche vor einem Baum auf einer Art niedrigen Zaunes lagert, während das nackte Kind auf ihrem Schooſse ſteht, in der Rechten eine Frucht haltend, die es der Mutter in den Mund reichen will. Rings um die Gruppe tanzen über ein Dutzend Engelknaben einen Ringelreihen. Zwei weitere ſitzen oben auf dem Baume und heben ein Rabenneſt aus.

Digitized by Google

Hans Holbein.

Geb. in Augsburg 1497; geſt. in London 1543.

Es war eine ideen- und thatenſchwangere Zeit in Deutſchland, die Zeit zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein friſcher Lebenshauch ging durch die Menſchheit und weckte die lange ſchlummernden Geiſteskräfte zu neuem Leben auf. Der Einzelne wollte nicht mehr in der Geſammtheit, wie ſie im Gemeinweſen und in den Schranken der Zunft als eine Summe von bloſsen Ziffern ſtramm zuſammengehalten wurde, untergehen, ſondern, auf eigenen Füſsen ſtehend, auch für ſich Geltung haben. In dieſe Zeit fällt die groſse That der Reformation, in ſie die Entdeckung neuer Welten, die den Blick erweiterte und eine Fülle von Material dem Nachdenken wie dem Studium brachte. Früher ſchon, an der Begeiſterung eines Dante, entzündete ſich in Italien die Liebe zu den humaniſtiſchen Studien, und die Frucht derſelben war der Triumph der Renaiſſance, der geiſtigen Wiedergeburt des menſchlichen Wiſſens — aber auch der Kunſt. Einzelne gelehrte Deutſche, die Italien beſucht hatten und ſich von dieſem freudigen geiſtigen Wettkampfe durchdrungen fühlten, brachten das dort entzündete Feuer über die Alpen und waren thätig, es hier zu verbreiten. Die ſo eben erfundene Buchdruckerkunſt trug weſentlich dazu bei, ihre Beſtrebungen in weiten Kreiſen wirken zu laſſen.

Wie in der Wiſſenſchaft, ſo machte ſich auch in der Kunſt ein Umſchwung bemerkbar. In Italien hat ſich dieſer bereits früher vollzogen, da er hier ſich naturgemäſs aus den reich vorhandenen Bedingungen entwickelte; für Deutſchland war es eine importirte Waare, die erſt nach und nach bei den Künſtlern und den Kunſtfreunden freundliche Aufnahme fand. Für die gothiſche Bauweiſe waren die Tage gezählt, ſie glich einem entlaubten Walde; das Auge war müde geworden, immer noch zu den ſich kreuzenden Gewölben emporzuſchauen, deren myſtiſcher Reiz für die jetzt in mehr naturaliſtiſchen Anſchauungen lebende Menſchheit verloren war. Die Gebrüder van Eyck haben die Bahn gebrochen, deutſche Meiſter folgten ihren Spuren. Nürnberg, Ulm, Kolmar und Augsburg waren die bevorzugten Städte, welche die goldene Zeit deutſcher Kunſt in ihren Mauern erleben ſollten.

Der gefeierte Name, der an der Spitze dieſes Aufſatzes ſteht, führt uns in die letztgenannte Stadt. Augsburg, das von den Römern gegründete Augusta Vindelicorum, war ſich ſtets ſeines Auguſteiſchen Urſprungs bewuſst, weshalb

Digitized by Google

die Bildſäule dieſes Kaiſers noch heut einen ſeiner Brunnen als Wahrzeichen der Stadt ziert. Augsburg wurde auch zuerſt die Stadt der deutſchen Renaiſſance. Hier wirkte als Humaniſt der einem Patriziergeſchlecht entſproſſene Conrad Peutinger, hier hielt ſich Kaiſer Max, der letzte Ritter, am liebſten auf, Wiſſenſchaft und Kunſt, aber auch eine dieſen natürliche frohe Feſtlichkeit pflegend. Hier lebte Hans Burkmair als vielbeſchäftigter und geſchätzter Künſtler. Ein frohes geſchäftiges Leben pulſirte in der Stadt, der Handel Augsburgs dehnte ſeine Arme in die weiteſten Gegenden aus, um Reichthümer in den Mauern aufzuhäufen.

In demſelben Hauſe mit H. Burckmair wohnte, wie uns die Quellen verſichern, ſeit 1494 der Maler Hans Holbein. Er war der Sohn eines Michel Holbein, der das Lederhandwerk betrieb und wurde um 1460 in Augsburg geboren. Wie

Kunz von der Roſen. Zeichnung von H. Holbein d. Ä. Berlin, Kupferſtichkabinet.

man vermuthet, ſoll er eine Schweſter H. Burckmair's geehelicht haben. Wer ſein Lehrer in der Malerkunſt geweſen iſt, wiſſen wir nicht. Seine Kunſtweiſe deutet auf M. Schongauer hin; ob er unmittelbarer Schüler desſelben geweſen iſt oder ſich nur nach deſſen Werken gebildet hat, darüber geben bis jetzt keine Quellen Auskunft. Sein Bruder Sigmund, der ſeit 1504 in den ſtädtiſchen Akten vorkommt war gleichfalls Maler. Von ſeinen Kindern ergriffen Hans und Ambroſius die Beſchäftigung des Vaters. Erſterer war es, der unſterblichen Ruhm an den Namen Holbein knüpfte, der auch, von allen Traditionen ſich losreiſsend, die deutſche Kunſt zu ungeahnter Höhe erhob. Schon um des groſsen Sohnes willen müſsten wir bei dem Vater länger verweilen, wenn es auch nicht um der Kunſt ſelbſt willen geſchähe, in welcher dieſer bedeutend höher ſtand, als man bis vor Kurzem vermuthet hat.

Ueber das Privatleben des älteren Hans Holbein bleibt uns nicht viel zu erzählen. Wenn Künſtler und Gelehrte nicht durch die Aufsenwelt in ihr Ge-

Digitized by Google

triebe mit Gewalt hineingezogen werden, ſo bilden ihre Werke den gröſsten Theil ihrer Lebensgeſchichte. An dieſe Werke wollen wir uns denn auch vorzüglich halten. Gerade ſie aber ſind bei dem älteren Holbein von höchſt ungleichem Werth. Dies war der Grund, daſs man die beſſeren Arbeiten des Vaters dem Sohne zuſchrieb und nur die ſchwächeren als ſein Werk anerkennen wollte. Die Ungleichheit der Leiſtungen erklärt ſich übrigens bei den damaligen Künſtlern leicht aus den ſocialen Verhältniſsen jener Zeit; durch die Gilde oder Zunft klebte der Kunſt viel handwerksmäſsiges an und der Grad der künſtleriſchen Ausführung richtete ſich einfach nach dem gezahlten Preiſe. War dieſer gering, ſo wurde oft das Bild nach des Meiſters Entwurfe nur von den Geſellen ausgeführt.

Doch finden wir von der Hand des älteren Holbein Werke, die eine ſolche künſtleriſche Vollendung beſitzen, daſs der Irrthum, der ſie ſeinem groſsen Sohne zuſchreiben wollte, erklärlich und verzeihlich erſcheint. Sie gehören zwei verſchiedenen Perioden an, in der erſten — bis 1508 — bewegt ſich der Künſtler noch in der alten Malweiſe, ſeit 1508 aber offenbaren ſich deutliche Spuren der Renaiſſance, für welche er höchſt wahrſcheinlich durch H. Burckmair gewonnen wurde. Aus der erſten Periode erwähnen wir den Marienaltar im Augsburger Dom, vier Darſtellungen aus dem Marienleben, vom Jahre 1493. Derſelben Zeit gehört auch die Madonna in gothiſcher Architektur, die ſich in Nürnberg befindet, an. Im Jahre 1499 führte er mit Burckmair für das reiche St. Catharinenkloſter verſchiedene Bilder aus, ſo eine Krönung Mariae mit ſechs Paſſionsbildern und den Bildniſsen der Beſtellerin, Walburg Vetter, Kloſterfrau, und ihrer beiden Schweſtern. Der Maler erhielt für dieſes Epitaphium 26 Gulden. Für dasſelbe Kloſter wurden in Folge eines demſelben gewährten Ablaſſes die ſechs Baſiliken Roms beſtellt; Meiſter Hans malte 1499 die Baſilica Sta. Maria maggiore und 1503 die des h. Paulus vor der Stadt. Letzteres Bild, jetzt im Muſeum zu Augsburg, iſt vom Künſtler mit der gröſsten Pietät ausgeführt; in der Sammlung von Handzeichnungen König Friedrich Wilhelm's III. (im Berliner Kupferſtich-Cabinet) befindet ſich die Zeichnung zum Bilde, daſelbſt fälſchlich dem Schongauer zugeſchrieben. So flüchtig das Blatt ausgeführt iſt, ſo bekundet es doch den Meiſter, einzelne Köpfe erinnern an des Künſtlers Silberſtiftzeichnungen und tragen portaitartigen Charakter. In derſelben Sammlung iſt ein Pendant zur vorhergehenden Zeichnung, eine Beſchneidung Chriſti, offenbar für das Gemälde in der Pinakothek in München; links kniet ein Abt mit dem Pedum, der mit dem Abt zu Thierhaupten Peter Wagner die gröſste Aehnlichkeit hat, und dürfte dieſer hier als Fundator erſcheinen. (Woltmann*) nennt den Abt Georg Kaſtner.)

Wie bereits geſagt, iſt ſeit 1508 ein Uebergang zur Renaiſſance bemerklich, ſo namentlich an dem Epitaph des hingerichteten Bürgermeiſters Ulrich Schwartz mit dem Weltgericht und den Bildniſſen der achtzehn Köpfe zählenden Familie. Portraits, wie Heiligenfiguren ſind ganz realiſtiſch aufgefaſst. Hierher gehören auch die vier grau in grau gemalten Heiligengeſtalten in der Prager Galerie, ſowie die vier Bilder mit Renaiſſance-Ornamenten für das Catharinenkloſter (1512), an

*) Hans Holbein und ſeine Zeit. Zweite Aufl. 2 Bde. Leipzig 1874—76.

denen H. Burckmair's Einfluſs unverkennbar iſt. Die Höhe ſeines Schaffens aber erreichte der Meiſter in ſeinem letzten Altarwerke, einem Meiſterwerke, deſſen ſich auch ſein Sohn im Zenith ſeiner Kunſt nicht zu ſchämen hätte. Es iſt der Altar des h. Sebaſtians mit zwei Flügeln, die auf ihrer Auſsenſeite die Verkündigung, auf der Innenſeite die heiligen Barbara und Eliſabeth zeigen, während das Mittelbild die Marter des h. Sebaſtians darſtellt. Das Werk iſt jetzt eine Perle der Münchener Pinakothek.

Neben den Verdienſten, die ſich Holbein d. Ä. auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei erwarb und die ihm erſt die Forſchung der neueſten Zeit wieder zurückgab, nachdem ſie ihm lange genug vorenthalten worden, müſſen wir auch ſein Genie bewundern, wenn er mit den wenigſten Mitteln, mit einem Silberſtift und zuweilen etwas weiſser Farbe die charaktervollſten Köpfe zeichnet. Wir denken hier an die Portraitſtudien, wie er ſie in kleinen Skizzenbüchern ſammelte. Eines davon iſt in Baſel, Bruchſtücke der anderen ſind in Kopenhagen, Weimar, Bamberg und der reichſte Theil in Berlin. Die Charaktere ſind mit einigen Strichen meiſterhaft feſtgehalten und bei der Leichtigkeit der Ausführung iſt anzunehmen, daſs ſie nicht in einer ruhigen Sitzung bedächtig ausgeführt wurden, vielmehr flüchtig dem Original abgelauſcht ſind. Oft ſind denſelben die Namen beigeſchrieben, und wir begegnen Perſönlichkeiten, von denen die Geſchichte, insbeſondere die Stadtgeſchichte Ausgsburgs, Notiz genommen hat, ſo den Fugger, Kaiſer Max und deſſen luſtigem Rath, Kunz von der Roſen; die Anderen, faſt durchgehend Augsburger, laſſen uns, trotzdem ihre Namen heut klanglos ſind, einen tiefen Einblick in die Phyſiognomie der Bevölkerung Augsburgs in jener Zeit thun. Auch Glieder ſeiner Familie hat er ſo aufgenommen, zunächſt ſich ſelbſt, ein ausdrucksvolles Geſicht mit langem Bart und Haar, ſo ſeinen Bruder Sigmund, ſeine beiden Söhne Ambros und Hans, einzeln und auch auf einem Blatte zuſammen.

Von den Lebensverhältniſſen des Künſtlers iſt uns nur überliefert, daſs er ſich 1496 in Ulm um das Bürgerrecht bewarb, und daſs er 1499 in Augsburg ein Haus kaufte. Doch ging es mit ſeinem materiellen Lebensglücke rückwärts, und gerade in der Zeit, wo er ſein gröſstes Meiſterwerk, den Sebaſtiansaltar, malte, befand er ſich in der drückendſten Noth, ja wurde wegen kleiner Schulden oft gepfändet; 1517 tritt ſogar ſein eigner Bruder Sigmund als Kläger gegen ihn auf. In demſelben Jahre erſcheint er in den Steuerbüchern unter den auswärts lebenden Bürgern. Er muſste alſo, wohl durch die Noth gezwungen, ſeine Vaterſtadt verlaſſen und zog nach Iſenheim im Elſaſs. Weitere Nachrichten fehlen; im Augsburger Handwerkerbuch wird er als im Jahre 1524 geſtorben aufgeführt.

Beſſer erging es ſeinem Bruder Sigmund; auch er verlieſs die Vaterſtadt (1518), gründete ſich in Bern eine neue Heimath und ſtarb ſchlieſslich in guten Verhältniſſen. Die nicht unbeträchtliche Erbſchaft fiel ſeinem Neffen Hans Holbein zu. Von den künſtleriſchen Arbeiten Sigmunds iſt nichts bekannt; in Sandrart's Beſitz ſoll ſich ein Schweizerdolch mit Malereien und ein Portrait von ihm befunden haben.

Digitized by Google

Mr. Hall was married in 1858 to Miss Mary Ann Hall, a native of Ohio, and they have had seven children, of whom five are living: Mary Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Sarah Jane, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Thomas Jefferson, Jr., who is married and lives in Sacramento; Lucy Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; and Ida May, who is married and lives in Sacramento. Mrs. Hall died in 1880, and Mr. Hall married Miss Mary Ann Hall, a native of Ohio, and they have had seven children, of whom five are living: Mary Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Sarah Jane, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Thomas Jefferson, Jr., who is married and lives in Sacramento; Lucy Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; and Ida May, who is married and lives in Sacramento.

Mr. Hall was married in 1858 to Miss Mary Ann Hall, a native of Ohio, and they have had seven children, of whom five are living: Mary Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Sarah Jane, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Thomas Jefferson, Jr., who is married and lives in Sacramento; Lucy Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; and Ida May, who is married and lives in Sacramento. Mrs. Hall died in 1880, and Mr. Hall married Miss Mary Ann Hall, a native of Ohio, and they have had seven children, of whom five are living: Mary Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Sarah Jane, wife of Thomas Hall, of Sacramento; Thomas Jefferson, Jr., who is married and lives in Sacramento; Lucy Ann, wife of Thomas Hall, of Sacramento; and Ida May, who is married and lives in Sacramento.

angehört, bezeugt ſchon die volle Kunſtfertigkeit Holbein's für ſolche Arbeiten. Durch Froben kam er dann mit den berühmteſten Männern ſeiner Zeit zuſammen, ſo insbeſondere mit Erasmus, deſſen Werke Froben verlegte.

Dem Jahre 1515 gehört auch die Tiſchplatte an, welche Holbein für Hans Ber malte und die ſich jetzt in der Stadtbibliothek in Zürich befindet. Gegenſtand waren zwei Darſtellungen, eine Scene aus der Volksdichtung vom »Niemand« und die Geſchichte des eingeſchlafenen Krämers, den Affen berauben. Dieſe Poſſen müſſen eine weite Verbreitung gehabt haben; wir begegnen beiden auch im Werke des Bauern-Bruegel.

Mit Erasmus trat der Künſtler in unmittelbaren Verkehr, als er ein Exemplar von deſſen »Lob der Narrheit« am Rande mit flüchtigen aber geiſtvollen Illuſtrationen verzierte und wahrſcheinlich dem Verfaſſer ſchenkte. Witz, Humor und Satire ſtreiten in dieſen Illuſtrationen um den Vorrang, und ſo hat hier das Wort mit dem Bilde einen Bund geſchloſſen, der beiden zur Ehre gereicht.

Die Narrheit vom Katheder ſteigend. Aus dem Lob der Narrheit.

Auch eine handwerksmäſsige Arbeit gehört in dieſe Zeit, das 1516 bezeichnete Aushängeſchild eines Schulmeiſters. Die Künſtler jener Zeit nahmen eben jede Arbeit mit, wenn auch der Lohn für ſelbe kein hoher war. Dem Lohne entſprach natürlich die Ausführung.

Anders war es bei Bildniſsen, da die Beſteller die Arbeit beſſer honorirten, alſo auch Beſſeres verlangten. Auf dem Felde der Porträtmalerei hatte der junge Holbein wohl bei ſeinem Vater eine tüchtige Schule durchgemacht. Sein erſtes Debut in Baſel iſt darum auch ein glänzendes. Er malte nämlich 1516 den neugewählten Bürgermeiſter von Baſel, Jacob Meyer (genannt nach ſeinem Hauſe »zum Haſen«), und deſſen Gattin Dorothea Kannegieſser. Beide Bildniſſe ſind mit der gröſsten Sorgfalt durchgeführt, was ſich insbeſondere in der Behandlung der Stickereien des weiblichen Anzuges zeigt.

Im Jahre 1517 war er in Luzern, wo er das neugebaute Haus des Jacob von Hertenſtein aufsen und innen mit Wandmalereien ſchmückte. An der Aufsenwand copirte er den Triumphzug von Mantegna nach den Stichen des Letzteren und brachte Compoſitionen aus der antiken Geſchichte an; das Hauptbild aber ſtellte die im Mittelalter beliebte Geſchichte von den drei Söhnen dar,

Digitized by Google

die nach der Leiche ihres Vaters ſchieſsen ſollen; in einer Stube, die vielleicht urſprünglich die Hauskapelle war, ſchilderte er die Erſcheinung der 14 Nothhelfer nach der Legende, in einem Saale daneben ſah man Jagdſcenen und das beliebte Renaiſſancethema: den Jugendbrunnen. Leider ſind alle dieſe Malereien 1824 in Folge eines Neubaues zu Grunde gegangen.

Daſs der Künſtler, wie wir eben geſehen haben, ſich durch italieniſche Meiſter beeinfluſſen lieſs, ja durch dieſe der hervorragendſte Vertreter der deutſchen Renaiſſance geworden iſt, läſst ſich leicht aus ſeinen Werken beweiſen. Die Frage indeſſen, ob er ſelbſt in Italien, wenigſtens eine kurze Zeit im nördlichen Theile deſſelben geweſen, iſt nicht ſo leicht zu löſen.

Wenn man auch die Möglichkeit einer ſolchen Reiſe zugiebt, ſo wird man ſchwerer den Zeitpunkt beſtimmen können, wann ſie hätte ſtattfinden ſollen, und es läſst ſich nicht leugnen, daſs für einen genialen Auffaſſungsgeiſt, wie ihn Holbein beſaſs, ſchon die damals nach Deutſchland gebrachten Kupferſtiche italieniſcher Meiſter allein ein reiches Material zum Studium geboten haben. Hat er wirklich Italiens Gefilde geſehen, ſo kann dieſe Reiſe unmöglich lange Dauer gehabt haben, da Ort und Datum ſeiner Arbeiten uns nur kurze Lücken erkennen laſſen.

Am 25. September 1519 befand er ſich wieder in Baſel, denn unter dieſem Datum wurde er in die Zunft zum Himmel aufgenommen, am 3. Juli des nächſten Jahres erhielt er das Bürgerrecht. Zwiſchen beide Begebenheiten fällt die Vollendung eines ſeiner vorzüglichſten Portraits, des Bruſtbildes des Bonifacius Amerbach, welches ſich im Baſeler Muſeum befindet. Der Dargeſtellte, ein gelehrter Profeſſor des Rechtes in Baſel, mit Erasmus befreundet, war ein Sohn des berühmten Baſeler Buchdruckers Hans Amerbach.

Mit dieſem Bildniſſe ſteht Holbein bereits auf der Höhe der künſtleriſchen Vollendung — ein zwei und zwanzigjähriger Jüngling! Amerbach mag eine beſondere Freude an dem jungen Manne gehabt haben, denn bis zu ſeinem Tode, 1562, ſammelte er Alles, was er von Werken des Künſtlers erwerben konnte. Es war ein glücklicher und ſie ehrender Gedanke der Stadt, daſs ſie 1661 dieſe zum Verkauf beſtimmte koſtbare Sammlung erwarb. In der nächſtliegenden Zeit war unſer Künſtler mit dem Ausmalen verſchiedener Häuſerfaſſaden von Baſel in Thätigkeit erhalten. Leider hat ſich, auſser Skizzen zu dieſen Arbeiten in verſchiedenen Sammlungen, nichts erhalten. Eine der bewundertſten Leiſtungen der Art zeigte bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Haus in der Eiſengaſſe, nach einer Darſtellung eines Bauerntanzes, der dabei vorkam, das »Haus zum Tanz« genannt. Die eine Hälfte der Faſſade befindet ſich in colorirtem Entwurf im Berliner Kupferſtichkabinet.

Gleichartig war auch die derſelben Epoche angehörende Ausmalung des groſsen Saals im Rathhauſe, die auf Betreiben des Bürgermeiſters Meyer beſchloſſen und Holbein übertragen wurde. Dieſer wählte die Stoffe aus der antiken Geſchichte und ſtellte ſolche Scenen dar, die in einem gewiſſen Bezug auf die Rechtspflege ſtehen. Feuchtigkeit der Wand hat die Arbeiten frühzeitig zerſtört.

Die in der Schweiz mit groſser Vorliebe betriebene Glasmalerei, welche aus den Kirchen bis in die Privathäuſer verpflanzt wurde, gab ebenfalls unſerem

Digitized by Google

Künſtler Gelegenheit zur Thätigkeit, da man von den beſten Meiſtern Zeichnungen für Glasgemälde verlangte. Viele Blätter der Art ſind erhalten, je nach dem Ort, für den ſie beſtimmt waren, verſchiedenen Inhalts, ſo Geſtalten einzelner Heiliger und eine Folge von Paſſionsſcenen, dann prächtige Figuren von Landsknechten, welche Wappenſchilder halten. Beſonders die architektoniſchen Umrahmungen in den Formen der Renaiſſance ſind an dieſen Entwürfen zu bewundern, wie die derbe und kecke Form, mit welcher der Künſtler hier der Technik dieſes Induſtriezweiges entgegenkam.

Von Holbein's kirchlichen Malereien dieſer Zeit iſt wahrſcheinlich Manches im Bilderſturm 1529 zerſtört worden. Erhalten hat ſich das Mittelbild eines Abendmahls, deſſen Compoſition beweiſt, daſs der Künſtler Luini's und Lionardo's gleichnamige Compoſitionen gekannt haben muſs. Wann und wo er freilich die Bekanntſchaft mit dieſen italieniſchen Kunſtwerken gemacht, läſst ſich, wie bereits geſagt, nicht angeben.

Von ſeinen Arbeiten in Baſel müſſen wir noch die Paſſion als eines ſeiner Hauptwerke hervorheben, acht Darſtellungen in beſonderen Feldern auf einer Tafel, »das allervortrefflichſte und die Kron von aller ſeiner Kunſt« wie Sandrart von dem Werke urtheilt. Auch in dieſen meiſterhaft componirten Gemälden iſt italieniſcher Einfluſs unverkennbar; der Künſtler hat darauf verzichtet, der gewöhnlichen Auffaſſung gemäſs, Andachtsbilder zu malen, und hat mehr Gewicht auf das hiſtoriſche Moment gelegt. Die acht Darſtellungen kann man mit Recht acht Geſänge eines Epos in Farben nennen.

Ein Beweis dafür, wie Holbein ſich durch die ungünſtigſte Form des Raumes nicht beirren lieſs, ſondern ſich denſelben dienſtbar zu machen wuſste, ſind die Orgelthüren des Baſeler Münſters, jetzt im Muſeum daſelbſt. Wie verſteht es der Meiſter, dieſe unregelmäſsige Fläche zu verwenden! Leider hat eine Uebermalung die Bilder bereits im Jahre 1639 ganz verdorben, ſo daſs nur das Impoſante der Geſtalten noch erkennbar iſt. Die Zeichnungen aber zu den beiden Tafeln, die ſich in Baſel befinden, laſſen uns die einſtigen groſsen Formenſchönheiten des Werkes ahnen.

Auſserdem ſind zwei Altarbilder aus dieſer Periode zu nennen, die, urſprünglich in Baſel gemalt, durch ihren Beſteller, den Rathsherrn Oberriedt, ſpäter nach Freiburg im Breisgau geſchafft wurden. Es iſt eine Geburt Chriſti und eine Anbetung der Könige. Beſonders das zweite Bild verläſst den Boden eines bloſsen Andachtsbildes und erinnert in ſeiner dramatiſchen Lebendigkeit an die Compoſitionsweiſe eines Paul Veroneſe, wenn dieſer bibliſche Begebenheiten in den Rahmen eines venetianiſchen Feſtes bannt.

Um das Jahr 1520, in dem er das Bürgerrecht von Baſel erhielt, dürfte er ſich auch verheirathet haben. Die Urkunden erzählen uns nichts über dieſen Akt. Seine Hausfrau hieſs Elsbeth und war Wittwe eines ſonſt unbekannten Mannes, Namens Schmidt, als ſie der Künſtler ehelichte. Wie über Dürer's Gattin hatte auch über Frau Elsbeth eine ſpätere Zeit den Stab brechen wollen, vielleicht hier noch mit etwas mehr Berechtigung als bei dem groſsen Nürnberger, wo bekanntlich Alles auf bloſsen gehäſſigen Klatſch zurückgeht. Es wird eben die alte Geſchichte ſein, wenn das Weib den Rieſenſchritten eines

Digitized by Google

Old men are the subject of a number of Dürer's drawings and prints. Some of these are portraits of his friends, others are studies of old men for the figures in his pictures. Dürer's own father was an old man when Dürer was born, and he lived to be very old. Dürer's mother was also old when he was born, and she lived to be very old. Dürer's own wife was old when he married her, and she lived to be very old. Dürer's own children were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-grandchildren were old when they were born, and they lived to be very old. Dürer's own great-

Das erſtere Werk, bezeichnet mit 1522, höchſt wahrſcheinlich für den Dom zu Solothurn gemalt, iſt jetzt im Privatbeſitz. Zu beiden Seiten der Madonna, die in einen weiten blauen Mantel gehüllt iſt und das nackte Chriſtuskind im Schooſse hält, ſtehen die beiden Schutzheiligen von Solothurn, Ursus in ritterlichem und Martinus von Tours in biſchöflichem Gewande. Jede der vier Perſonen iſt charakteriſtiſch aufgefaſst und mit dem feinſten Kunſtgefühle durchgeführt. In der Madonna, zu der ihm augenſcheinlich ſeine Gattin zum Modell diente, iſt die reinſte mütterliche Freude ausgeprägt; beim Kinde Jeſus, zu dem er ſein Kind benützt hat, iſt die Bewegung der Hände und Füſse, wie ſie Kindern eigenthümlich ſind, der Natur getreu und fein abgelauſcht; die demüthige Nächſtenliebe des Biſchofs wie die entſchloſſene Kraft des h. Ritters, der hier gleichſam die Wacht bei ſeinem Erlöſer hält, ſind meiſterhaft charakteriſirt.

Die Madonna des Bürgermeiſters Meyer entſtand kurz vor der Abreiſe des Künſtlers nach England, alſo 1526. Sie war gemalt für Meyer, deſſen Portrait von Holbein's Hand wir bereits erwähnt haben. Der Beſteller wollte mit dieſem Bilde ſeine ausgeſprochen katholiſche Geſinnung zu einer Zeit bekunden, in der die Reformation bereits in Baſel tiefe Wurzeln gefaſst hatte. Im Jahre 1528 ſuchte der Bilderſturm auch dieſe Stadt heim, und ſo dürfte die Madonna wohl nie in einer groſsen Kirche aufgeſtellt geweſen ſein, ſondern zierte wahrſcheinlich nur die Hauskapelle der Familie. Maria mit dem Kinde wird hier vom Künſtler als Beſchützerin der Familie des Donators aufgefaſst; letztere iſt in andächtiger Stellung um die Gnadenmutter gruppirt, links (vom Beſchauer) das Familienoberhaupt mit ſeinen beiden Söhnen, rechts die verſtorbene erſte Frau desſelben, Magdalena Ber, dann die lebende zweite, Dorothea Kannegieſser, mit ihrer Tochter Anna. Der Mantel Maria's breitet ſich ſchützend über der knieenden Gruppe aus, über welche das göttliche Kind die Hand ſegnend hält. Kein Bild verbreitete des Künſtlers Ruhm ſo nachhaltig wie dieſes; kein Werk Holbein's war ſo bekannt, ſelbſt in den der Kunſt weit abliegenden Kreiſen, wie dieſes, obwohl erſt in neueſter Zeit das wirkliche Original dem Meiſter zurückgegeben wurde. Bis zum Jahre 1871 galt das Dresdener Bild für das Original, wennſchon einzelne Stimmen von Fachgelehrten für die Darmſtädter Tafel eintraten. Die Holbein-Ausſtellung in Dresden, im September 1871, in der beide Madonnen neben einander ſtanden und zugleich in den ausgeſtellten Bildern und Zeichnungen des Meiſters ein reiches Material zum Studium ſeines Kunſtcharakters vorhanden war, hat das Dresdener Bild zur Copie geſtempelt und in dem Darmſtädter Exemplar das wirkliche Original erkannt, ſo ſehr dasſelbe auch verputzt, übermalt in den Köpfen und von einer fremden Hand verändert iſt, die von Holbein'ſcher Auffaſſung nichts verſtand. Wir können uns hier nicht auf eine eingehende Kritik einlaſſen und müſſen den Leſer, der ſich weiter informiren will, auf die zweite Auflage von Woltmann's Werk verweiſen, wo die Ergebniſſe der Forſchung ausführlich niedergelegt ſind. Einen der wohl auch für den Kunſtlaien begreiflichen Gründe geben die Baſeler Zeichnungen zum Portrait der zweiten Frau und der Tochter ab. Auf der Zeichnung erſcheint das Geſicht durch die Riſe bis zum Kinn verdeckt und die Tochter trägt kein Perlenhäubchen, ſondern das Haar iſt aufgelöſt und fällt herab. Wie

Digitized by

die Zeichnung angibt, ſo war auch urſprünglich das Darmſtädter Bild gemalt; erſt ſpäter änderte der Künſtler daran, und durch die gegenwärtige Malerei ſcheint bei genauer Unterſuchung die erſte Auffaſſung noch hindurch. Der Copiſt aber ſah nur das fertige Bild und nahm darum keine Notiz davon, was am Originale unter der letzten Uebermalung verborgen war. — Das Dresdener Bild, obwohl als Copie erkannt, behält darum doch einen hohen Werth für die Kunſtgeſchichte, ſo lange das Darmſtädter nicht von den ſtörenden Uebermalungen fremder Hand befreit wird. Denn offenbar iſt die Copie zu einer Zeit verfertigt worden, da das Original noch in viel urſprünglicherer Schöne ſich befand, unentweiht von vielen fremden, unverſtandenen Correcturen der ſpäteren Zeit, und ſo läſst uns die Copie, da ſie offenbar von einem guten Künſtler ausgeführt iſt, die Schönheit des Originals vor dieſen Uebermalungen ahnen.

Es iſt gelungen die Wanderungen, welche das Bild im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht, feſtzuſtellen. Urſprünglich im Beſitz der im Gemälde dargeſtellten Anna Meyer, geht es als Erbſtück auf ihre Tochter und deren Gemahl, den Bürgermeiſter Feſch über, von dem es 1606 um 100 Goldkronen Lucas Iſelin erwarb; von deſſen Erben erſteht es 1632 der Maler Le Blond um 1000 Imperiales; bald darauf iſt es im Beſitz des Buchhalters Johann Löſſert und erſcheint 1709 in der Auction des Jacob Cromhout (deſſen Wappen ſich auf dem alten Rahmen befand) und Jasper Loskart. Wenn Letzterer nicht identiſch iſt mit Löſſert, ſo bleibt es unbekannt, wie das Bild in ſeinen und dann des Cromhout Beſitz kam, der ſein Wappen auf dem Rahmen anbringen ließ. Nun folgt wieder eine Lücke in unſerer Kenntniſs; in unſerem Jahrhundert beſaſs es der Pariſer Kunſthändler Delahante, von dem es 1822 der Prinz Wilhelm in Berlin erwarb. Aus der Hinterlaſſenſchaft deſſelben kam es endlich in den Beſitz ſeiner Tochter, der Prinzeſſin Eliſabeth, Gemahlin des Prinzen Karl von Heſſen.

Das Dresdener Bild wurde 1744 in Venedig von Zoan Delfino erworben, der es um 1690 an Zahlungsſtatt aus dem Bankerott eines Amſterdamer Hauſes erhalten haben ſoll. Vielleicht, wenn es ſich wirklich ſo verhält, deutet dieſer Umſtand darauf hin, daſs die Copie in Holland entſtand, wenn ſie nicht bereits früher bei Le Blond oder Iſelin ausgeführt wurde.

Gleichfalls in die Zeit vor der erſten Reiſe Holbein's nach England fallen noch einige Bildniſſe. Unter dieſen iſt das des Erasmus beſonders hervorzuheben. Der Künſtler malte den berühmten Gelehrten mit dem ſchwächlichen Körper und ausdrucksvollem Geſichte mehrmals. Eines dieſer Bildniſſe ſandte der Dargeſtellte als Geſchenk an den Erzbiſchof Warham von Canterbury (1524). Es befindet ſich jetzt in England in Longford-Castle bei Salisbury und zeigt Erasmus im Doctorhut und Pelzrock, die Hände über ein rothgebundenes Buch gelegt; das zweite, kleinere Bildniſs, in noch zarterem Tone, als das vorige gehalten, befindet ſich im Louvre; Ludwig XIII. erhielt es von Karl I. von England. Erasmus iſt hier ſchreibend dargeſtellt. Aehnlich mit dieſem iſt das Baſeler Bild, auf Papier gemalt, vielleicht als Studie nach der Natur. Holbein wiederholte noch oft, beſonders das erſte (engliſche) Bild, und ebenſo gibt es viele Copien von fremder Hand.

Einmal malte Holbein auf zwei verbundenen Tafeln den Erasmus und den

Digitized by Google

Froben in Bruſtbild, als Geſchenk des Erſteren an den Letzteren. Wohin das Bild kam, iſt unbekannt, man kennt es nur aus mehreren Copien.

Als Bildniſſe aus dieſer Zeit ſind auch die beiden Pendants des Baſeler Muſeums aufzufaſſen, wenn ſie auch im Gewande hiſtoriſcher Auffaſſung erſcheinen. Das Eine ſtellt eine reizende Frau in reicher Tracht mit unverhülltem Buſen, an einer Brüſtung ſtehend, dar, wie ſie die Hand ausſtreckt. Die Inſchrift der Brüſtung: »Lais Corinthiaca« ſagt uns, was der Künſtler darſtellen wollte, eine galante Dame, die mit den vielen Goldſtücken, welche auf der Brüſtung liegen, unzufrieden nach mehr Verlangen hat. Dieſelbe Frau erſcheint auf dem Pendant als Frau Venus mit Amor. Das Amerbach'ſche Inventar macht uns mit ihrem Namen bekannt; es iſt Dorothea Offenburg, Gattin des Junkers Joachim von Sultz, der ihrer leichten Lebensweiſe wegen ſich von ihr ſcheiden ließ. Vielleicht hatte der Künſtler beide geiſtreich concipirte und mit Meiſterſchaft plaſtiſch durchgeführte Bilder für einen Verehrer der ſchönen Frau gemalt.

Bevor wir Holbein nach England begleiten, müſſen wir noch eine — und nicht die unbedeutendſte — Thätigkeit desſelben mit beſonderem Nachdrucke hervorheben, ſein Verhältniſs zum Formſchnitt, ſeine Verdienſte um die künſtleriſche Hebung und Vervollkommnung desſelben.

Der Holzſchnitt geht dem Buchdruck voran, ja hat nicht wenig zur Erfindung des Letzteren beigetragen. Urſprünglich gewerbsmäſsig von den Holzſchneidern betrieben, ſollte er in der Reproduction von Heiligenbildern einem Bedürfniſſe der des Leſens unkundigen Gläubigen abhelfen, in den ſogenannten fliegenden Blättern aber, welche wichtige Zeitereigniſſe illuſtrirten, eine Art Zeitung im Bilde vorſtellen. Nach Erfindung des Buchdruckes ſchließt der Holzſchnitt ſogleich einen Bund mit demſelben. Bücher des verſchiedenſten Inhalts, religiöſen wie profanen, werden illuſtrirt, und welche Fortſchritte die Illuſtration in kurzer Zeit gemacht hatte, zeigt uns insbeſondere Schedel's Chronik vom Jahre 1493. In dieſem Werke hat bereits die Kunſt das Handwerk abgelöſt, an Stelle der fabriksmäſsig arbeitenden Holzſchneider traten Künſtler, wie Wohlgemut und Pleydenwurff, welche die Zeichnung auf den Holzſtock brachten und eine künſtleriſche Ausführung derſelben durch den Holzſchneider beeinflußten. Es iſt Thatſache, daſs mit dem Augenblicke, wo Maler die Zeichnung ſelbſt auf den Holzſtock brachten, auch die Holzſchneider ſich allmälig zu Künſtlern entwickelten.

Auch unſer Künſtler ſtand dem Holzſchnitt nicht fern; durch Froben war er unmittelbar für dieſen angeworben. Der Formſchneider Hans Lützelburger, genannt Frank, war der getreue Wiedergeber Holbein'ſcher Zeichnungen durch den Holzſchnitt. Das erſte, 1523 in Baſel von ihm nach Holbein's Zeichnung ausgeführte Blatt iſt der Titel zur deutſchen Ausgabe des neuen Teſtaments, bei Thom. Wolff erſchienen. Durch Holbein's Thätigkeit auf dieſem Gebiete gelangte der Holzſchnitt in Baſel zu einer ungeahnten Höhe der Vollendung. Alle illuſtrirten Werke jener Zeit, welche aus dortigen Offizinen hervorgegangen ſind, beweiſen dies. Vor Allem war man bedacht, das Titelblatt künſtleriſch zu verzieren, dann aber auch die Initialen der Kapitel in gleicher

Digitized by Google

Figure 1.1 Napoleon Bonaparte (1769–1821) was a military genius who conquered most of Europe in the early 19th century. He was also a student of military history and a voracious reader. He was known to have read Caesar's *Commentaries* at least seven times. Napoleon's military campaigns were studied by military leaders around the world for decades after his defeat at Waterloo. (Courtesy of Wikimedia Commons.)

Figure 1.2 Napoleon Bonaparte (1769–1821) was a military genius who conquered most of Europe in the early 19th century. He was also a student of military history and a voracious reader. He was known to have read Caesar's *Commentaries* at least seven times. Napoleon's military campaigns were studied by military leaders around the world for decades after his defeat at Waterloo. (Courtesy of Wikimedia Commons.)

In das Gebiet des Buchdruckes gehören endlich auch die figürlichen Monogramme der Verleger, und Holbein hat mehrere ſolche Buchdruckerzeichen für die Baſeler Buchdrucker verfertigt. Merkwürdiger Weiſe nur für Froben nicht, deſſen Zeichen von Ambroſius Holbein herrührt.

Die Reformation hatte frühzeitig in Baſel Wurzel gefaſst; eine ihrer Aeuſserungen beſtand in der Herausgabe deutſcher Bibeln, zu deren bildlicher Verzierung unſer Künſtler gleichfalls herangezogen wurde. Während ſich Froben mehr der klaſſiſchen Literatur als Verleger zuwandte, liehen zwei andere Baſeler Verleger, A. Petri und Th. Wolff, der religiöſen ihre Fürſorge. Für das neue Teſtament, das beim Erſteren gedruckt wurde, zeichnete Holbein die Titeleinfaſſung mit Petrus und Paulus; für dasſelbe Werk aus dem Verlage des Th. Wolff eine ähnliche mit der Taufe Chriſti. Das letztere Buch enthält auch die Apokalypſe mit Holzſchnitten Holbein's, deren Vergleichung mit den ähnlichen Arbeiten Dürer's höchſt intereſſant iſt und uns Holbein als einen Künſtler zeigt, der, den Bibeltext ſelbſtändig prüfend, dieſem Bibelabſchnitte originelle Wendungen abgewinnt und ſo als Illuſtrator desſelben Gegenſtandes neben Dürer ebenbürtig daſteht. Eine echt deutſche Auffaſſung — gegenüber der italieniſchen eines Rafael — iſt die Erſchaffung der Eva auf dem Titelblatt des alten Teſtaments, das 1523 bei Petri erſchien.

Das Bedürfniſs, das der Mutterſprache wieder gewonnene »Buch der Bücher« vermittelſt der Illuſtration dem Volke zugänglicher und verſtändlicher zu machen, beſtimmte Holbein, eine Folge von 91 Darſtellungen aus dem alten Teſtament zu zeichnen, welche dann Lützelburger meiſterhaft in Holz ſchnitt, bis auf einige, an deren Vollendung er leider durch ſeinen 1526 erfolgten Tod verhindert wurde. Dieſer Umſtand verzögerte die Herausgabe, da eine andere Hand zur Vollendung verwendet werden muſste, ſo daſs die Folge erſt 1538 in Lyon bei M. und Caſp. Trechſel erſchien. Lyon ſtand mit Deutſchland und der Schweiz in Wechſelbeziehung, ſo erklärt ſich der Umſtand, daſs Holbein für einen Lyoner Drucker arbeitete. In demſelben Verlage erſchien denn auch (aus denſelben Urſachen wie das alte Teſtament erſt 1538) der Todtentanz, der mit dem Namen Holbein ſo innig verwachſen iſt und durch ſeine vielen Auflagen, Copien und Nachbildungen das Werk und den Meiſter desſelben in den weiteſten Kreiſen bekannt und berühmt machte.

Die Idee, die perſonifizirte Geſtalt des Todes in die Geſchicke des Menſchen eingreifen zu laſſen, war nicht neu; Holbein fand ſie bereits vor, aber er wich von der alten Auffaſſungsweiſe ab und geſtaltete ſie in origineller Weiſe dramatiſch. Neben den theatraliſch vorgeſtellten Paſſionsscenen gab es im frühen Mittelalter auch kirchliche Vorſtellungen ähnlicher Form, bei denen der Tod als Perſon auftrat. Dies geſchah beſonders bei kirchlichen Umzügen oder Prozeſſionen; die Kunſt hatte ſich der Idee alsbald bemächtigt, und ſolche Reigen, die aber keinen eigentlichen Tanz darſtellten, in Kirchen und Kloſtergängen abgebildet. Indem man die Perſon des Todes vervielfachte, um ſie jedem einzelnen Stande insbeſondere zuzugeſellen, wollte man den allgemeinen Satz illuſtriren: Alles verfällt dem Tode; kein Stand iſt ſo mächtig, um ſich gegen denſelben wehren zu können, kein Stand ſo niedrig und verachtet, daſs er vom Tode unbeachtet gelaſſen würde.

Digitized by Google

In die Zeit vor Holbein's Kunſtthätigkeit fallen — ſoweit allein unſere heutige Kenntniſs reicht — bereits zehn, theilweiſe damals in weiten Kreiſen bekannte Wandmalereien dieſer Gattung. Auch der Holzſchnitt kannte ſchon ähnliche Werke. Den älteſten (bekannten) in Klein-Baſel ausgeführten Todtentanz wird Holbein kaum haben ſehen können, da er in einem Nonnenkloſter gemalt war, dafür war ihm der Groſsbaseler, ein Wahrzeichen der Stadt, ſehr wohl bekannt, wie er auch den von Nic. Manuel (Deutſch) in Bern um 1515 gemalten gekannt haben konnte. Holbein fand alſo die Idee vor; als echter Meiſter aber componirt er zu dem alten Thema Variationen, die ſein Werk zu einem originellen und zu ſeinem eigenſten Eigenthume ſtempeln. Er hält zwar noch an der vorgefundenen Scheidung der Stände feſt, aber innerhalb dieſer Umrahmung geht er reformatoriſch vor, indem er die einzelnen Momente dramatiſch behandelt und zu dieſem Zwecke neben den beiden Hauptperſonen auch Nebenfiguren anbringt. Jede Compoſition iſt ein abgeſchloſſenes Ganzes, in Idee und Form ſelbſtändig abgerundet, aber alle die einzelnen Momente wie die einzelnen Scenen eines Drama auch wieder zu einem groſsen Ganzen verbunden, eingeleitet durch die Sünde im Paradieſe und den beginnenden Triumphzug aus dem Beinhauſe und beſchloſſen mit dem Wappen des Todes, des gewaltigen Zwingherrn der Sterblichen. Der Künſtler weicht auch vom Baseler Todtentanze darin ab, daſs er dem Tode nicht die tanzende Bewegung gibt, ſondern dieſen angemeſſen ſeiner augenblicklichen Miſſion ſich bewegen läſst, weſshalb man nur uneigentlich von Holbein's Todtentanz reden kann, wie ja auch die erſte Ausgabe dieſes Werkes den Titel »Imagines mortis«, Bilder des Todes, führt. In dieſen Bildern des Todes läſst aber der Künſtler, ſo traurig und niederſchmetternd auch der Grundgedanke iſt, trotzdem Humor und Satire ſpielen. Der Geiſt der Reformation beeinfluſst denſelben, und gleich das erſte Blatt, das den Papſt auf dem Schauplatz einführt, zeigt deutliche Spuren davon; eine Sirenengeſtalt hält den päpſtlichen Thron, hinter welchem ein Teufel auf die Seele des Hohenprieſters lauert. Ueberhaupt verleiht der Künſtler den hohen Perſönlichkeiten ſeines Drama's Züge hiſtoriſch bekannter Männer; in dem Kaiſer, der ſein Haus wohl beſtellt hatte, iſt unſchwer Maximilian zu erkennen, wie der König unverkennbar als Franz I. von Frankreich dargeſtellt iſt. Dem Letzteren gieſst der Tod als Mundſchenk den Becher zum Abſchiedstrunk voll. Der Cardinal übergibt dem Boten eine Bulle zur Beſtellung, der Tod reiſst ihm aber in derſelben Stunde den Hut herunter. Die Kaiſerin überraſcht er als altes Weib in ihrem ſtolzen Einherwandeln im Kreiſe der Hofdamen; vor den Füſsen der Erſchrockenen gähnt das offene Grab, das ſie gegen die prachtvolle Pfalz im Hintergrunde vertauſchen muſs. Die Königin reiſst er in Narrentracht mit Gewalt mit ſich fort, der Hofmann wehrt vergebens ſeiner Macht, das Geſchrei der Hofdame macht keinen Eindruck auf ihn. Willig dagegen läſst ſich der Biſchof von der Heerde hinwegführen, oder ſollte die gebückte Geſtalt desſelben aus einigem ohnmächtigen Widerſtand reſultiren? Den ungerechten Herzog ladet er in dem Augenblick vor das Gottesgericht, in dem er die Klagen der armen Wittwe miſsmuthig von ſich weiſt. Der feiſte Abt ſucht vergebens den fürchterlichen Tod mit der Bibel, mit welcher er ſo manchen Teufel im Exorcismus vertrieben zu haben glaubte, zu bedrohen; Mitra und

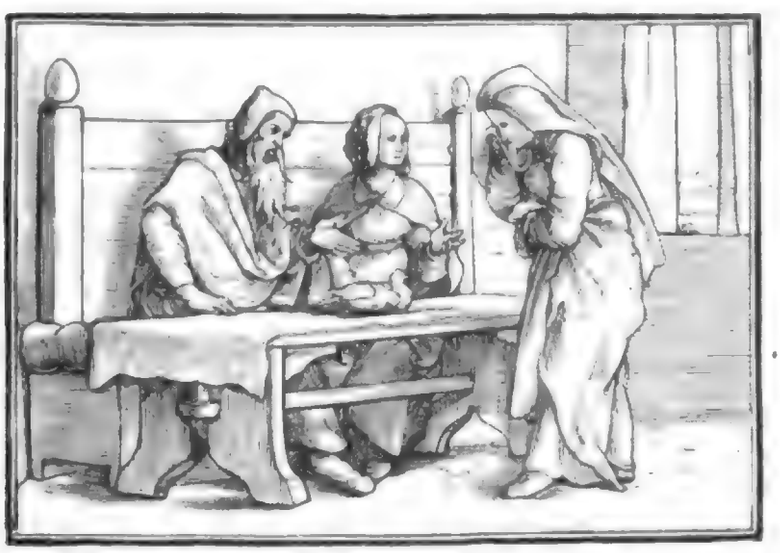
Digitized by Google

Pedum ſind bereits als Kriegsbeute vom Tode in Empfang genommen und der frühere Beſitzer wird folgen müſſen. Auch die Aebtiſſin geberdet ſich angſtvoll und verzagt, als ſie von dem finſtern Geſellen, der keine Clauſur reſpectirt, am Scapulier aus dem Kloſter entführt wird. Selbſt der Edelmann mit dem Schwerte iſt ſeinem, obgleich unbewaffneten, Angriff nicht gewachſen und wird bald als

Madonna des Bürgermeiſters Meyer. Darmſtadt, Privatbeſitz.

Opfer auf der vorbereiteten Bahre liegen. Dem Chorherrn, der in die Kirche geht, um ſeine Horen abzuſingen, zeigt er das Stundenglas, ſeine Zeit iſt abgelaufen. Dem Richter bricht er den Stab in dem Augenblicke, als er ſich vom Reichen gegen den Armen beſtechen laſſen will. Höhniſch lacht er den Advocaten aus, als er ſich ſein Honorar, ein Sündengeld, an dem die Noth des im Grunde jammernden Armen klebt, auszahlen läſst. Auch den Rathsherrn

ſtraft er um gleicher Nichtachtung des Armen und Bevorzugung des Vornehmen willen. Auf der Kanzel in der Kirche ſtehen zwei Prediger, der Geiſtliche in eindringlicher Rede begriffen, welcher alsbald der hinter ihm ſtehende Tod ein Amen nachrufen wird. Dem Pfarrer leuchtet er als Meſsknabe auf dem Wege zum Kranken voran; dem unverſchämten Bettelmönch kürzt er mit Gewalt ſein Terminiren ab und die Nonne überraſcht er in dem Augenblicke, als ſie während des Gebetes am Altare nach dem lautepielenden Buhlen ſchielt. Das alte, gebückte Weib geht dagegen ruhig und gehorſam dem muſicirenden Tode nach. Hier, der Muſik entſprechend, hat der Tod eine tanzende Bewegung. Dem Arzt in ſeiner Zelle ruft er zu: Arzt heile Dich ſelbſt! Dem Aſtronomen hält er den Todtenſchädel wie einen Globus hin, damit der Gelehrte an dieſem ſeinen Witz erprobe. Dem Wucherer packt er das Geld, alſo damit auch ſeine



Hanna und Elkana. Aus den Bibelilluſtrationen, Holzſchnitt.

Seele zuſammen, um ſie aus wohlverſchloſſenem und doppelt vergittertem Gewölbe hinwegzuführen. Glücklich langte der Kaufherr mit ſeinen Schätzen im Hafen an, aber ſchon wird er gezwungen, mit den Tode weiter zu reiſen; ſein ängſtliches Feſthalten an den Waarenballen iſt vergebliche Mühe. Dem Schiffe auf offenem ſtürmiſchen Meere kappt er den Maſt und gewinnt damit eine reiche Beute. Dem mit eiſerner Rüſtung wohl bewehrten Ritter ſtöſst er die Lanze mitten durch den Leib und wirft, als Bauer verkleidet, dem Grafen den Wappenſchild an den Kopf. Wie des alten Weibes iſt er auch des Greises freundlicher Gefährte und verſüſst ihm mit Muſik die letzten Lebensaugenblicke am Rande des Grabes. Die Edelfrau bedient er bei der Toilette, indem er ihr ein Halsband mit Todtenbeinen anlegt. In das friedliche Eheleben bringt er, auf ſeine Trommel mit Gewalt ſchlagend, eine traurige Diſſonanz hinein, indem er das traulich einherſchreitende Paar von einander ſcheidet. Die Herzogin wird von ihm bei den Füſsen aus dem Prunkbette herabgezogen, dem Kärrner und Landmann erleichtert er den Lebensweg, indem er dem Erſteren ſeine Laſt abnimmt, dem Andern die Pferde am Pfluge treibt. Endlich entführt er auch das Kind der Mutter, denn er hat Macht über alle Stände, Geſchlechter und Alter.

Digitized by Google

Mit Ausnahme des Pfarrers geht es in dieſem Epos allen Geiſtlichen ſchlecht; der Pfarrer, unter dem Volke lebend, dieſem als Lehrer, Tröſter und Rathgeber zunächſt ſtehend, hatte ſeine Popularität nicht, wie die hohe Geiſtlichkeit und die Mönche, eingebüſst. In den anderen Darſtellungen prägt ſich oft das demokratiſche Element des Künſtlers aus, ſo namentlich beim Grafen; oft nimmt er ſich der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker an. Es klingen hier vielleicht die Beſchwerden der Bauern vor dem Rath zu Baſel vom Jahre 1525 nach.

Urſprünglich waren nur die erwähnten Darſtellungen publicirt worden. Nach des Künſtlers Tode ſind noch nach und nach in verſchiedenen Ausgaben mehrere neue Bilder hinzugefügt worden, wie der Spieler, Säufer, Narr, Räuber, der Blinde, Sieche und vier Kindergruppen, welch' letztere aber mit dem Tode nichts zu ſchaffen haben. Auch dieſe Zugaben beruhen auf Holbein'ſchen Zeichnungen. Das Ganze hat der Meiſter ſicher in Baſel vor ſeiner erſten engliſchen Reiſe gezeichnet. Auf dem Bette der Herzogin iſt das Monogramm des Holzſchneiders angebracht.

Auſser dieſem Werke Holbein's behandeln noch einige Einzeldarſtellungen denſelben Gegenſtand, ſo ein wirklicher Todtentanz, als Schmuck für eine Dolchſcheide gezeichnet — gewiſs für eine Waffe ſinnreich gedacht. Die bereits erwähnte Folge des Alphabets mit Todesbildern, von Lützelburger meiſterhaft geſtochen, war bereits vor 1524 fertig und wurde für verſchiedene Werke nach Bedürfniſs verwendet.

Wie Holbein in den Bildern des Todes ſeine Anhänglichkeit an die Reformation zeigt und in ihrem Sinne gegen den Pabſt und deſſen Sippe ankämpft, ſo hat er noch in zwei anderen Compoſitionen dieſen ſeinen Anſchauungen den beredteſten Ausdruck verliehen. Beide ſind von Lützelburger geſchnitten und erſchienen als Kopf eines fliegenden Blattes. Die Erſte iſt gegen den Handel mit Ablaſszetteln gerichtet; während dieſer rechts in ſeiner tempelſchänderiſchen Weiſe betrieben wird, erſcheinen links auſserhalb der Kirche im Freien drei buſsfertige Sünder vor dem barmherzigen himmliſchen Vater. Die zweite Darſtellung erſchien als Illuſtration zum evangeliſchen Kalender 1527 und ſtellt Chriſtum als das Licht der Welt dar, welches in ſeiner Lehre das ſich ihm zuwendende Volk erleuchtet, während Alle, die blind rechts hinter dem Papſt gehen, ſich damit von Chriſtus entfernen und in den Abgrund fallen müſſen.

Für ſolche polemiſche Gegenſtände war der Holzſchnitt wie geſchaffen, da er den durch ihn verſinnbildlichten Ideen die gröſstmögliche Verbreitung verſchaffte.

Auch ſein Bruder Ambroſius, ſeit 1516 in Baſel anſäſſig, hatte ſich neben der Malerei meiſt mit Zeichnungen für den Holzſchnitt befaſst. Von Gemälden ſeiner Hand ſind nur ſechs bekannt; zunächſt in Baſel die Bruſtbilder zweier Knaben auf Holz, auf deren Deckel ſich früher zwei Todtenköpfe befanden, welche jetzt abgeſondert ſind; ferner ein Chriſtus als Fürbitter vor Gott Vater. Ferner werden in St. Petersburg und in der Ambraſer Sammlung gleichfalls Bildniſſe von ihm aufbewahrt. Baſel beſitzt auch mehrere Zeichnungen von ſeiner Hand. Im Holzſchnitt werden vierzehn Buchtitel nach ſeiner Erfindung aufgezählt, ſowie verſchiedene Illuſtrationen.

Digitized by

Von ſeinen Lebenſchickſalen iſt nichts bekannt; ebenſo ſein Sterbejahr nicht angegeben. Das ſpäteſte Buch, für welches er ein Titelblatt (mit dem Tode als Mäher) zeichnete, iſt vom Jahre 1522, nämlich die Bibel, welche Erasmus bei Th. Wolff herausgab. Später wird der Künſtler nicht mehr genannt.

Bei allem Enthuſiasmus, den die ſich Bahn brechenden neuen Ideen überall erweckten, konnte es doch nicht ausbleiben, daſs die in Folge religiöſer Aufregung entſtandenen Unruhen einen Rückſchlag ausübten. Dieſer wurde auch durch den Umſtand herbeigeführt, daſs eben in Folge der Unruhen Handel und Gewerbe ſtockten und es dem Künſtler ſchwer wurde, ſich das tägliche Brod zu verdienen. Darum richtete Holbein ſeine Blicke nach England hin, wo Erasmus hohe Gönner hatte, wohin dieſer auch dem Maler Empfehlungsſchreiben mitgeben konnte. Bereits 1524 hatte er ſeine zwei von Holbein gemalten Bildniſse nach England geſchickt, welche wohl die beſte Empfehlung für ihren Urheber waren. Auf das Schreiben des Erasmus verſprach denn auch Thomas Morus, des Königs Liebling, für denſelben das Möglichſte zu thun.

So verlieſs Holbein gegen den Herbſt 1526 Baſel und ſeine Familie und reiſte über Antwerpen und Calais nach England. In dieſe Zeit mag auch die ſchöne Zeichnung (im Städel'ſchen Inſtitut) fallen, die einen ſtolzen Dreimaſter vor der Abfahrt darſtellt. Der Künſtler hat die geſchäftige Bewegung der Schiffsleute, das Thun und Treiben der Landsknechte und anderer Paſſagiere mit zum Theil ſehr derbem Humor charakteriſirt und gezeigt, wie er ſich leicht mit neuen Scenerien vertraut zu machen wuſste (ſ. Abbildung). Eine neue Welt nahm ihn auf; nicht allein weil er ſich fortan in einer groſsen Handelsſtadt befand, in einem Lande, deſſen Bevölkerung viel Eigenartiges, den Bewohnern des Feſtlandes fremdartig Anmuthendes an ſich trug, ſondern auch weil die politiſchen und religiöſen Zuſtände Englands ein weſentlich anderes Bild zeigten. Er hatte Baſel in dem Augenblicke verlaſſen, wo der Katholicismus der neuen Auffaſſung des Chriſtenthums bereits weichen muſste, hier aber befand ſich die alte Kirche noch in ungebrochener Macht, und Holbein ſah ſich genöthigt, ſeine proteſtantiſche Geſinnung zu verbergen. Aber auch ſeine Kunſt muſste ſich im erſten Augenblicke iſolirt fühlen; nicht daſs engliſche Künſtler ſeine Thätigkeit beeinträchtigt hätten, denn mit Ausnahme der Architektur fanden die anderen Kunſtzweige faſt keine Vertreter, wenigſtens keine bemerkenswerthen. Während die deutſche Kunſt, aus bürgerlichen Verhältniſſen hervorgetreten, auch wieder für die bürgerlichen Kreiſe thätig war, ſtand die Kunſt in England in ausſchliesslichem Dienſt des Königs und der Vornehmen. Holbein musste alſo ſeine Thätigkeit auf ein neues Gebiet verpflanzen, und dies ging langſam genug vor ſich; denn erſt bei ſeinem zweiten engliſchen Aufenthalte kam er mit dem Könige in Beziehungen.

Bei Thomas Morus, auf deſſen Landgute in Chelſea, fand er freundliche und gaſtliche Aufnahme; es iſt wahrſcheinlich, daſs er auch daſelbſt wohnte. Der Künſtler ging nach England, »um,« wie Erasmus an Iſelin ſchreibt, »ein paar Engel (Goldmünzen) zuſammenzuſcharren, da die Künſte daheim frieren«. Nur das Portrait konnte ihn zum Ziele führen, durch welches er ſich am beſten an

Freunde und Gönner des Dargeſtellten empfehlen konnte. Der Erſte, der zu einem Portrait ſafs, war More ſelbſt; das Werk trägt die Jahreszahl 1527 und iſt in Privatbeſitz. Die ſprechende Charakteriſtik der berühmten Perſönlichkeit mufste dem Künſtler Freunde und Beſteller gewinnen. Die Zeichnung zu dieſem Bildniſſe befindet ſich in der berühmten Sammlung in Windſor, welche ſiebenundachtzig von Holbein nach der Natur gezeichnete Köpfe enthält. In ihr befindet ſich auch das grofsartig und kühn aufgefafste Bildnifs des ſiebenzigjährigen Erzbiſchofs Warham von Canterbury, der Vorwurf zu dem gemalten Bilde, das ſich bis jetzt auf ſeinem urſprünglichen Orte, in Lambeth House, erhalten hat. Das Gemälde, von dem ſich eine Wiederholung im Louvre findet, gehört gleichfalls dem Jahre 1527 an.

Der Tod und der Krämer. Holzſchnitt.

Ebenſo iſt in Windſor die Zeichnung des Kopfes von John Fiſher, Biſchof von Rocheſter, ohne dafs ein Gemälde danach bekannt wäre. Wie Fiſher, ſtand auch Sir Henry Guildford, Stallmeiſter des Königs, mit Erasmus in Briefwechſel. Wahrſcheinlich in Folge deſſen trat dieſer in den Kreis der Bewunderer und Gönner Holbein's ein und liefs ſich und ſeine Frau in demſelben Jahre von ihm portraitiren.

Der Ruf des Künſtlers wächſt; im nächſten Jahre entſteht das Bildnifs des Aſtronomen Nic. Kratzer, eines Deutſchen, jetzt im Louvre. Demſelben Jahre 1528 gehören die Bildniſse des Thomas Godſalve und ſeines Sohnes John (Dresden), des Sir Bryan Tuke (München) und des Sir Thomas Elyot (Zeichnung in Windſor) an.

In dieſer Zeit ſeines erſten Londoner Aufenthaltes malte Holbein auch ein umfangreiches Bild, das Familiengemälde des More'ſchen Hauſes. Die Originalſkizze zu demſelben ſandte More als Geſchenk an ſeinen Freund Erasmus, und zwar durch den Künſtler ſelbſt, als dieſer (noch im Jahre 1528) nach Baſel heimkehrte. Das Gemälde iſt verſchollen, und man kann ſich nur einen Begriff von demſelben nach der erwähnten Zeichnung (jetzt im Baſeler Muſeum) machen,

Digitized by Google

über welche Erasmus eine innige und ungeheuchelte Freude äufserte. Sieben Köpfe, nach der Natur gezeichnet und ficher beim Gemälde benützt, befinden fich in Windfor Caftle.

Die Arbeiten in England waren für den Maler nutzbringend ausgefallen. Mit Sehnfucht nach Bafel, wohl auch nach der Familie, und mit voller Börfe machte er fich heimwärts, und im Sommer 1528 fah er feine Lieben wieder. Am 29. Auguft desfelben Jahres kaufte er für feine Hausfrau Elsbeth ein Haus und am 28. März 1531 auch das kleine Nachbarhaus dazu. So hätte fich Holbein eine behagliche Exiftenz erkämpft, aber ein lang vorbereiteter Sturm brach los, der ihm den Freund Erasmus von der Seite rifs und zugleich feiner Kunft einen empfindlichen Schlag verfetzte. Erasmus mufste fich eine neue Heimath in Freiburg fuchen, als er fah, mit welcher Rohheit die reformatorifche Partei, die fich mit den gemeinften Elementen des Pöbels verband, auftrat. In der Faftnacht des Jahres 1529 brach der Bilderfturm in Bafel los, welcher gewifs auch manches Werk Holbein's zerftörte, und als der Rath bald darauf alle Bilder in den Kirchen verfluchte, mufste der Künftler einfehen, dafs es mit der Kirchenmalerei ein Ende habe.

In diefer Zeit, die ihm keine Aufträge zur Arbeit brachte, befchäftigte er fich mit einem Gemälde, welches nicht zum Verkauf beftimmt war, fondern feiner Familie als Vermächtnifs feiner Kunft bleiben follte; es ift fein Familienbild, Frau Elsbeth mit ihren zwei Kindern. Aber nur auf Papier ift es in Lebensgröfse gemalt, nicht forgfältig durchgeführt, als ob es nur Skizze zu einem fpäter auszuführenden Bilde wäre. Dafür macht die fchlichte Treue, mit welcher die Gruppe wiedergegeben ift, die Darftellung intereffant. Es befindet fich jetzt im Bafeler Mufeum. In das Jahr 1530 fällt eine kleine Wiederholung des Bildniffes des Erasmus, von welchem mehrere alte Kopien exiftiren. Das Original ift in Parma. Auch der vorzügliche Holzfchnitt, der den Erasmus »im Gehäufe«, oder wie es auch heifst, mit dem Terminus, darftellt und ein kleines Rundbild, Portrait des Ph. Melanchthon (in Hannover) mit zarter Modellirung find in diefe Zeit zu fetzen.

Der Bafeler Rath, den Ruf feines Bürgers wohl erwägend, beauftragte ihn 1530 mit der Fortfetzung der Malereien im Rathfaal. Hier entftanden dann die beiden grofsen Compofitionen, deren Gegenftand der Maler dem alten Teftamente entlehnte: Rehabeam und Samuel und Saul. Die Skizzen befinden fich noch in Bafel. Holbein hat hier als Hiftorienmaler fein Höchftes geleiftet; fo getreu der biblifche Vorgang gegeben ift, fo lebendig die Aktion, eben fo treffend ift Alles auf feine eigene Zeit einbezogen. Er läfst von den altteftamentlichen Begebenheiten ein grelles Licht auf die Gegenwart fallen, und damit werden feine Werke wahrhaft impofant, eigentliche hiftorifche Gemälde.

Es ift wie eine Ironie des Schickfals, wenn Holbein nach rühmlicher Vollendung einer folchen Aufgabe gezwungen wird, (1531) das Fratzengeficht des Lallenkönigs am Uhrwerk des Rheinthores anzuftreichen. Aber was thut nicht die Noth. Hungersnoth, Theuerung und Kriegselend hatten das Land heimgefucht, die Heimath bot keine lohnende Arbeit mehr, und fo ergreift er nochmals den

Wanderſtab, um in England von neuem Beſchäftigung zu ſuchen, umſomehr, als Sir Thomas Morus indeſſen Miniſter geworden war. Am 2. September 1532, in welcher Zeit ſich der Künſtler bereits in London befand, ſucht ihn der Bürgermeiſter von Baſel freilich brieflich zur Rückkehr zu bewegen; aber Holbein ſah in England bereits eine glänzendere Zukunft vor ſich, als ihm die kleinlichen Verhältniſſe Baſels bieten konnten, und folgte ſo dem ehrenden Rufe nicht.

Bei ſeinem Eintreffen in London hatte er freilich die Verhältniſſe, auf die er ſein Glück bauen wollte, ganz verändert gefunden. More war ſeines hohen Amtes enthoben (1532) und wurde ſpäter (1535) ſogar enthauptet; Erzbiſchof Warham war geſtorben. Dafür wurde ihm im Stahlhof, der Anſiedelung deutſcher Kaufleute, eine freundliche Aufnahme. Vier Jahre, 1532—1536, hindurch war er beſchäftigt, Portraits von Mitgliedern der deutſchen Handelscolonie aufzunehmen. Unter den ihrer Ausführung und künſtleriſchen Vollendung wegen hervorragendſten ſind zu erwähnen: Jörg Gyze, in ſeiner Schreibſtube ſitzend (Berliner Muſeum), 1532; Kopf wie Umgebung meiſterhaft gemalt und bei der bunteſten, ſcheinbar zufälligen Miſchung der verſchiedenen Gegenſtände, die in einem Comptoir ſich finden bis auf die Adreſſen der Correſpondenzen, doch zu einem lebendigen Ganzen zuſammengehalten. Aus derſelben Zeit datirt das in Windſor Caſtle aufbewahrte Bildniſs des Goldſchmiedes Hans von Antwerpen, der für den königlichen Hof beſchäftigt war und ſpäter als Zeuge beim Teſtament Holbein's genannt wird. Holbein hatte für ihn auch einmal einen ſchönen Pokal entworfen. Dem Jahre 1533 gehören die Bildniſſe des Kaufherren Fallen (?) jetzt in Braunſchweig, Derich Tybis (im Belvedere) an, Derich Born (Windſor Caſtle), dann im Jahre 1536 das des Derich Berg (zu Petworth) an. Aufserdem entſtanden damals noch andere Portraits von Perſönlichkeiten, deren Namen der Vergeſſenheit anheimfielen, ſowie ein kleines rundes Selbſtportrait (1533).

Auch aufserhalb des Stahlhofes gewann er bald Ruf und erhielt von verſchiedenen Seiten Beſtellungen. Von engliſchen Bildniſſen jener Periode ſind hervorzuheben: Der königliche Falkonier Robert Cheſeman, 1533 (im Haag), dann ein groſses Bild mit zwei lebensgroſsen Halbfiguren, eines ſeiner Hauptwerke im Portraitfache. Es befindet ſich im Beſitze des Lord Folkeſtone. Der Mann in reicher Tracht iſt Sir Thomas Wyatt, ein Günſtling des Königs, ein ſchöner, gelehrter und bei Hofe beliebter Herr. Sein Geſellſchafter auf dem Bilde iſt aller Vermuthung nach John Leland, ſein Jugendfreund. Ferner iſt zu erwähnen das Portrait eines Gentleman aus Cornwall, des Reskymer (zu Hampton Court), wie er auf der Zeichnung zum Bilde in Windſor genannt wird. —

Es ſtand zu erwarten, daſs der Künſtler auch die Züge jenes Mannes verewigen werde, der auf die Geſchicke Englands als Staatsmann den gröſsten Einfluſs ausgeübt hat, da er es verſtand, mit ſcharfem Blick die am Hofe ſtreitenden Leidenſchaften zu durchſchauen und zu ſeinem Zwecke auszubeuten, des Thomas Cromwell. Die farbige Zeichnung ſeines Kopfes befindet ſich zu Wilton-Houſe. Ein kleineres Gemälde beſitzt Ridgway in London und ein gröſseres im Beſitze der Countess of Caledon hat Hollar radirt. Es muſs 1534 gemalt ſein.

Figure 1.1 The human skeleton. The skeleton is divided into the axial skeleton (skull, vertebral column, ribs, sternum) and the appendicular skeleton (limbs and girdles). Adult humans have 206 bones; newborns have more because many fuse during development.

Samuel und Saul. Aus den Rathhausbildern. Zeichnung, Basel.

Knaben vorſtellte. Noch heut ſind derartige Arbeiten des Künſtlers erhalten, freilich nicht, wie das vom Dichter beſungene, jetzt verſchollene Bildchen auf Elfenbein, ſondern auf ein Stück einer Spielkarte gemalt; ſo die Bildniſſe der beiden Brüder Brandon, der eine, Henry, 1535 als fünfjähriger Knabe, der jüngere, Charles, 1541, im Alter von drei Jahren; beide Bildchen ſind in ihrer Art unübertrefflich; ferner die Portraits der Königin Katharina Howard und einer Lady Eliſabeth Audley.

Das Portrait bildet faſt Holbein's ausſchliefsliches Thätigkeitsgebiet in England. Für hiſtoriſche Bilder erhält er keine Beſtellung, und er ſelbſt erfindet nichts, weil er weifs, dafs ein ſolches Bild keinen Käufer haben würde. Nur zweimal bietet ſich ihm die Gelegenheit ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit die Zügel ſchiefsen zu laſſen.

Im Mai 1533 übertrug ihm der Stahlhof die Feſtdecoration, welche die deutſchen Kaufleute zur Feier der Krönung der Königin Anna Boleyn aufſtellen wollten. Der Maler wurde hier bis zu einem gewiſſen Grade ſelbſt zum Dichter. Er ſtellte den Parnafs dar, oben thronte Apoll, die Muſen prieſen, jede nach ihrer Eigenart, die Königin, die Quelle Hippokrene lieſs Rheinwein flieſsen. Die zeitgenöſſiſchen Berichte ſind über die gelungene Anordnung des Ganzen des höchſten Lobes voll. Die Skizze zu dieſer Compoſition befindet ſich heut in der Weigel'ſchen Sammlung zu Leipzig. Holbein entfaltete in dieſer, leider nur für den Genufs einiger Augenblicke beſtimmten Decoration die ganze Herrlichkeit der Renaiſſance, die damals in England noch etwas Neues war.

Vielleicht in Folge dieſer ſo trefflich geglückten Arbeit fanden ſich die Kaufleute des Stahlhofs veranlafst, ihm noch zwei gröfsere Bilder zur Ausführung zu übertragen. Sie ſollten dem grofsen Saale der Gildhalle im Stahlhofe, wo die Rathsverſammlungen und Feſtmahle ſtattfanden, zum Schmuck dienen. Holbein wählte den Triumph des Reichthumes und den der Armuth, die er in lebensgrofsen Figuren auf Leinwand in Tempera ausführte. Nicht der ſchneidende Gegenſatz zwiſchen Arm und Reich aber bildet den Grundgedanken der beiden Triumphzüge, ſondern vielmehr die endliche Verſöhnung der ſocialen Gegenſätze. Beide, Reichthum und Armuth, führen an das gleiche Ziel, die Glückſeligkeit, wenn nur die Führer und Lenker die rechten ſind, wenn beim Reichthum nicht der Uebermuth, bei der Armuth nicht die Troſtloſigkeit das Ziel verfehlen läſst.

Die Bilder erfreuten ſich alsbald eines ausgebreiteten Rufes; Karl van Mander, Federigo Zucchero, der ſie 1574 in London ſogar copirte, ſind des Lobes voll. Leider ſind ſie zu Grunde gegangen.

Eine Skizze zum Triumph der Reichthums befindet ſich im Louvre. Die Copieen Zucchero's ſind wahrſcheinlich in Antwerpen 1561 geſtochen worden; ſie waren im vorigen Jahrhundert in Straſsburg, wo ſie Mechel von Neuem geſtochen hat, ſeitdem aber ſind ſie gleichfalls verſchollen.

Sonſt iſt von hiſtoriſchen Compoſitionen Holbein's in England nur noch eine Zeichnng bekannt, die ſich früher beim Grafen Arundel befand (wo ſie Hollar radirte), aber jetzt in Windſor aufbewahrt wird. Sie ſtellt die Königin von Saba vor, welche dem Salomo Geſchenke bringt. Die Ausführung der leicht getuſchten Silberſtiftzeichnung iſt vortrefflich.

Wir haben bereits auf die Verdienſte Holbein's um den Aufſchwung des Holzſchnittes während des Baſeler Aufenthaltes hingewieſen. In London bot ſich ihm in der erſten Zeit ſeines engliſchen Aufenthaltes keine Gelegenheit dar, Zeichnungen für den Formſchneider zu liefern. Als aber 1535 die erſte Bibelüberſetzung in engliſcher Sprache erſchien, deren Druck und Ausſtattung mit Holzſchnitten Chriſtoph Froſchover in Zürich beſorgte, da iſt es auch ſogleich Holbein, der die Zeichnung zu dem Titelblatte liefert. Wir ſehen auf demſelben Heinrich VIII. im vollen Königsornat auf dem Throne, umgeben von den höchſten geiſtlichen und weltlichen Würdenträgern des Landes; den Erſteren überreicht der König die Bibel. Auch die Randbilder des Titelblattes beziehen ſich auf Bibel und Evangelium. Noch lange mußten übrigens auch die weiteren Zeichnungen des Künſtlers für den Holzſchnitt im Auslande geſchnitten werden, ehe ſich die Technik in England ſelbſt einbürgerte. Zu den ſchönſten Holzſchnitten aus dieſer Periode Holbein's gehört das Blatt, König Heinrich VIII. im Rathe, welches 1548 in Hall's Chronik erſchien. Des Künſtlers lange zurückgehaltener Unwille gegen die Prieſterherrſchaft hat in dieſen Arbeiten freien Raum gefunden, denn auch für England waren jetzt die Zeiten der reformatoriſchen Bewegung gekommen.

Die ſchärfſte Polemik gegen das Mönchsweſen legte er aber in die gezeichnete Folge der ſatiriſchen Paſſion, in welcher er alle Feinde Chriſti während ſeiner Leiden als katholiſche Geiſtliche und Mönche auftreten läßt. Die Blätter gingen anonym, die Darſtellungen waren zu frei, und die Grenzen des Erlaubten nicht immer innegehalten. Die Originale ſind verſchollen, aber Hollar hat ſie in ſechzehn Platten radirt und ſo dem Inhalt nach auf unſere Zeit gerettet.

Holbein's künſtleriſche Verdienſte mußten bereits oft dem Könige zu Ohren gekommen ſein, wie er denn auch ſo manches von Holbein gemalte Bildniſs der am Hofe ſich aufhaltenden Würdenträger geſehen haben mag. War doch unſer Meiſter der erſte Portraitmaler jener Zeit in England! So konnte es nicht ausbleiben, daſs er nach der damaligen Sitte endlich vom Könige in ſeinen perſönlichen Dienſt als Hofmaler aufgenommen wurde. Doch iſt unbekannt, wer ihn bei Hofe empfohlen hat, vielleicht Cromwell oder Thomas Wyatt. Auch der Zeitpunkt ſeiner Ernennung läſst ſich nicht beſtimmen; es dürfte Ende 1535 oder Anfang 1536 geweſen ſein. Die Werke, die er in dieſer neuen Stellung ſchuf, zeigen ihn in ſeiner höchſten Reife; obgleich nur Portraitbilder, tragen ſie das hiſtoriſche Gepräge lebendig und deutlich an ſich. So insbeſondere gleich das erſte umfangreiche Bild, ein Wandgemälde, welches er in Whitehall ausführte, und das den König mit ſeinen Eltern und ſeiner dritten Gemahlin Jane Seymour in ganzer Figur darſtellte. Leider theilt dieſes Hauptwerk Holbein's das traurige Schickſal der Baſeler Rathsbilder, des Familienbildes More's und der Gemälde im Stahlhofe; es ging nämlich 1698 bei dem groſsen Brande zu Grunde. Als ſchwacher Erſatz befindet ſich in Hampton-Court eine Copie, die Karl II. von R. van Leemput anfertigen ließ und ferner im Beſitz des Herzogs von Devonshire ein Stück des Originalcartons. Nichts kann Heinrich VIII.

Digitized by Google

Bildnifs eines Engländers.

Zeichnung in Deckfarben. Berlin, aus der Galerie Suermondt.

Digitized by Google

Fig. 1.1. Theodor de Bry, *Tobacco Pipe Ceremony*, 1590. Engraving. Courtesy of the John Carter Brown Library at Brown University. This image is from the first volume of de Bry's *Grands Voyages*, which was published in Frankfurt in 1590. The volume contains de Bry's engravings of John White's watercolors of the Roanoke colony, as well as de Bry's engravings of Thomas Hariot's *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*.

Indian Chief. Oil on canvas, 1837–1838. Courtesy of the Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma. Catlin's portrait of Mah-to-toh-pa, a Mandan chief, was painted in 1832 when Catlin visited the Mandan village on the Upper Missouri River. Mah-to-toh-pa was one of the Mandans who died in the smallpox epidemic of 1837. Catlin's portrait of him was painted from memory after the epidemic.

Als Meiſterwerke Holbein's müſſen wir noch hervorheben ein Portrait der Königin Jane Seymour (im Belvedere) in vornehmer Haltung voll Feinheit und Milde des Ausdrucks, der Lady Vaux, des Simon George, der Lady Eliſabeth Riche. Auf die einzelnen Zeichnungen in Windſor können wir füglich nicht näher eingehen, doch dürfen wir die in Deckfarben ausgeführte Capitalzeichnung nicht mit Stillſchweigen übergehen, die einen unbekannten Mann vorſtellt und aus der Sammlung Suermondt in das Berliner Muſeum kam S. 76. Auf der Dresdener Holbeinausſtellung ſtritten zwei Portraits dieſer Zeit um die Palme; es war das Bildniſs eines Unbekannten, im Beſitz des Malers Milais, und das des Juweliers Hubert Morett, Eigenthum der Dresdener Bildergalerie S. 77.

Im Dienſte des Königs unternahm Holbein mehrere Reiſen auf das Feſtland, ſo 1538 nach Brüſſel, um dort die Prinzeſſin Chriſtina zu portraitiren, denn da Jane Seymour im Kindbette geſtorben war, wurde dieſe Prinzeſſin für eine Heirath mit dem König in's Auge gefaſst. In drei Stunden war Holbein mit dem köſtlichen Bildniſſe fertig, doch die Heirath zerſchlug ſich aus politiſchen Gründen. Noch einmal hatte er ein Brautportrait zu malen, das der Schweſter des Herzogs von Cleve, Anna, im Jahre 1539.

Das Jahr vorher (1538) berührte er auf einer Reiſe, deren Zweck nicht genau ermittelt iſt, die Heimath. Am 12. September erſchien er »in Seide und Sammet gekleidet« in Baſel. Er ſtand auf dem Gipfel ſeines Ruhmes und die Stadt beeilte ſich, ihn mit Feſtlichkeiten zu ehren. Um ihn wenigſtens in der Zukunft dem Vaterlande wieder zu gewinnen, ertheilte man ihm ſchriftlich eine Beſtallung zum Maler und Baumeiſter der Stadt. Nach zwei Jahren ſollte er des Königs Dienſt verlaſſen und heimkehren.

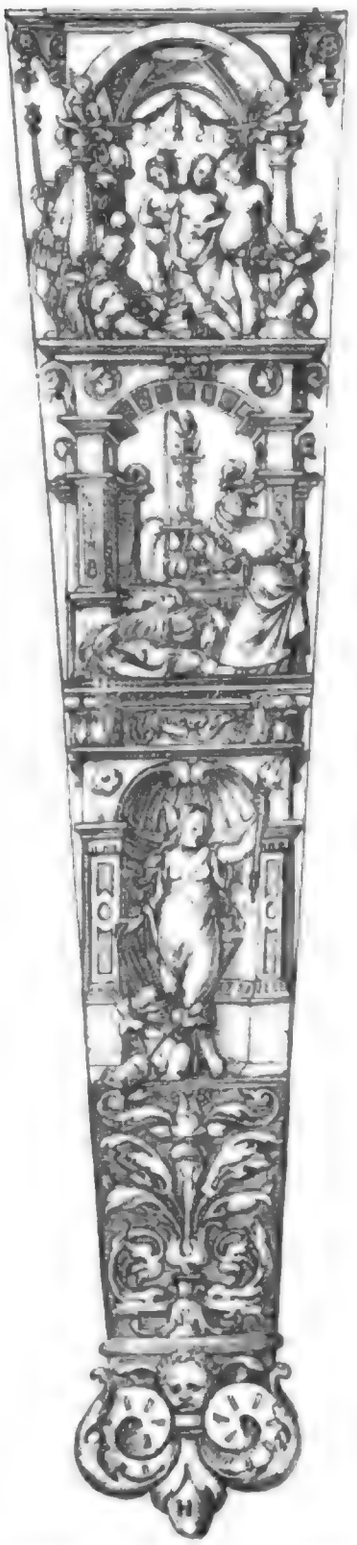
Im Herbſte begab ſich Holbein auf die Heimreiſe nach England. Er ſollte Baſel nicht wieder ſehen, denn als die zwei Jahre um waren und die Gefahr, ihn zu verlieren, ſich König Heinrich zeigte, wuſste dieſer ihn durch reiche Auszeichnungen zu bewegen, in London zu bleiben. —

Es bleibt nur noch übrig einen Blick auf Holbein's reiche Thätigkeit für das Kunſtgewerbe während ſeines engliſchen Aufenthaltes zu werfen. Er arbeitete Entwürfe für die verſchiedenſten Zweige desſelben aus, und man erkennt aus dem Reichthum der originellſten und herrlichſten Erfindungen, von denen er gleichſam überſprudelt, ſeine Liebe zum Gegenſtande, ſeine Begeiſterung für die Renaiſſanceform. Wie herrlich erdacht ſind die Verzierungen der Dolchſcheiden, davon zwei mit Venus und Fortuna auch im Holzſchnitt erſchienen ſind! Weiter arbeitete er für Medailleure und Goldſchmiede: herrliche Muſter für Gefäſse, Becher, Pokale, Tafelaufſätze, aus denen ein für Jahrhunderte reformatoriſcher Geiſt weht, ſind in dieſen Entwürfen des Meiſters auf uns gekommen. Hollar hat uns mehreres der Art meiſterhaft mit der Radirnadel wiedergegeben. Unter allen Gefäſs-Entwürfen Holbein's gebührt ſchlieſslich dem Feſtpokal der Königin Jane die Krone, wie ihn die Federzeichnung in Oxford zeigt. Nicht minder intereſſant und charakteriſtiſch iſt der Entwurf zu einer Uhr für den König. Der Künſtler konnte, was immer er mochte, in die Hand nehmen, alles erhielt durch ihn die Weihe der Kunſt.

Digitized by Google

Im Herbſt des Jahres 1543 wurde London von einer verheerenden Peſt heimgeſucht, deren Opfer höchſt wahrſcheinlich auch Holbein wurde. Am 7. October machte er ſein Teſtament, und da ſchon am 29. October ſeine Hinterlaſſenſchaft geregelt wurde, ſo muſs er zwiſchen dem 7. und 29. October geſtorben ſein; ein genaueres Datum iſt nicht feſtzuſtellen. Nach Baſel mag die Nachricht ſeines Todes ſpät genug gekommen ſein. Seine Familie befand ſich daſelbſt in geregelten Umſtänden; im Herbſt 1540 beerbte ſie den Oheim Sigmund Holbein. Das Inventar nach dem Tode der Frau Elsbeth (1549) enthält Alles, worauf ein wohlgeordneter Hausſtand damals den Hauptwerth legte, Betten, Linnen, Haus- und Silbergeräth. Des Künſtlers beide Söhne ſind Goldſchmiede geworden, ein Nachkomme wurde 1787 in den Reichsritterſtand erhoben. Bald verſchwand in England jede äuſsere Spur ſeines Lebens. Lord Arundel, der ihm ein Monument ſetzen wollte, ſtrengte ſich vergeblich an, ſein Grab zu finden.

Wenn wir zum Schluſſe noch einmal das Leben Holbein's überblicken und uns den Meiſter in ſeiner äuſseren Erſcheinung, wie in ſeiner künſtleriſchen Geſammtthätigkeit vergegenwärtigen, ſo werden wir finden, daſs er »ein ganzer Mann« in beſter Bedeutung des Wortes war.



Entwurf zu einer Dolchſcheide.
Herzogliche Bibliothek in Bernburg.

Als Künſtler gehört er zu jener kleinen Zahl, die wir als Sterne erſter Gröſse am Kunſthimmel bewundern. Seine Zeichnung iſt correct, jeder Strich genau darauf berechnet, das auszudrücken, was er ſollte. Das Format iſt keine Schranke für ihn; das lebensgroſse Geſicht bildet er mit den leichteſten Mitteln ebenſo durch wie die kleinſten Köpfe, denen er durch den Contour allein den gehörigen Charakter zu geben verſteht. Als Zeichner nimmt er zugleich den wohlthuendſten Antheil an der kunſtgerechten Entwickelung des Holzſchnittes. Es iſt erſtaunlich, mit wie geringen Mitteln er hier Groſses erreicht; ſeine Umriſſe, einfache Schraffirung, das iſt Alles. Dafür verlangt er auch vom Holzſchneider ein correctes Eingehen auf ſeine Intentionen. Seine Bilder des Todes, ſeine Bibel werden ſtets die beſte Schule für Xylographen ſein und bleiben. Als Künſtler überhaupt beherrſcht Holbein vollkommen den Geſammtſtoff; er iſt in jedem

Digitized by Google

Genre gleich vollendet, gleich grofs; man mag die Kirchenmalerei, Scenen aus der Gefchichte, dem Alltagsleben und der Mythologie nehmen, oder das Portrait, die Landfchaft, die Architektur, das Stillleben, die Thierwelt berückfichtigen.

Von einem Stil in der Malerei kann man füglich bei ihm nicht reden dafs die Bildniffe der englifchen Periode fich von denen der früheren Zeiten; unterfcheiden, liegt nicht fo fehr in der Malweife, als in dem verfchiedenen Charakter der Dargeftellten. In der Regel führte er zu jedem Gemälde vorher eine Zeichnung aus, auf welcher er fich oft die Farben notirte, um die Perfon nicht durch viele Sitzungen zu ermüden. Den Grundton feiner Gemälde tönte er nach dem Gegenftande ab, und nach der darzuftellenden Perfönlichkeit gab er einer kühleren oder wärmeren Haltung den Vorzug.

Dagegen können wir leicht einen ftets wachfenden Fortfchritt feiner Kunft gewahren, bis er zu der Höhe gelangte, auf welcher Auffaffung und Durchführung nichts mehr zu wünfchen übrig laffen.

Dafs ein folcher Künftlerfürft wie eine hohe Leuchte daftand, deren Licht fich nach Ort und Zeit weithin ergofs, ift leicht einzufehen. Es ift die angeborne Kraft eines jeden Genies, das Schwächere anzuziehen und demfelben von feiner Macht mitzutheilen. Zwar hat Holbein keinen eigentlichen Schüler herangebildet, aber dennoch erfcheint er als verdienftvoller Lehrer der Nachwelt. Der Holzfchnitt ift ihm zu Dank verbunden, und für alle Fächer der Malerei, befonders der die Bildnifsmalerei, kann man fich bei ihm Raths erholen; für die Pflege und den Sieg der Renaiffance in Deutfchland hat er mehr wie felbft Dürer und deffen Schule geleiftet.

Digitized by Google

XV.

LUCAS VON LEYDEN.

Von

Adolf Rosenberg.

XVI.

QUENTIN MASSYS.

Nach einem von Herrn Prof. Lübke gütigst überlassenen Fragment aus *Schnaase's* Nachlass, dessen »Niederländischen Briefen« und eigenen Aufzeichnungen zusammengestellt

von

Oscar Eisenmann.

Lucas von Leyden.

Geboren 1494 in Leyden, † ebenda 1533.

Eine geraume Zeit mufste vorübergehen, bevor die grofse Erfindung der Brüder van Eyck von Brügge und Gent, den glänzenden Metropolen des niederländifchen Handels, bis in das vom grofsen Verkehrswege abfeits gelegene Leyden drang. Erft feit der Mitte des fechzehnten Jahrhunderts gewann Leyden an Bedeutung. Während des voraufgehenden Jahrhunderts, in welches die Lebenszeit der beiden hervorragendften Künftler Leydens fällt, weift die Gefchichte der Stadt keine Ereigniffe von Bedeutung auf. Aber gerade die provinzielle Abgefchloffenheit Leydens mochte die Urfache fein, dafs fich hier eine Malerfchule originellen Charakters entwickelte, die fich unter den übrigen Schulen der Niederlande am unabhängigften von dem Einfluffe der van Eyck erhielt.

Nach dem Berichte Karels van Mander, des Gefchichtsfchreibers der niederländifchen Kunft, war Cornelis Engelbrechtfen, geboren 1468, der Erfte oder einer von den Erften, welcher zu Leyden fich der Oelfarbe bediente. Seine Erfcheinung tritt ganz unvermittelt in die Gefchichte der Kunft, da man nicht weifs, wer fein Meifter gewefen ift, und nach dem Untergang des gröfsten Theiles feiner Bilder »in der rafenden Sündfluth der Bilderftürmer« fich feine eigenthümliche Bedeutung fchwer feftftellen läfst. Nur ein gröfseres Altarwerk, welches der Meifter für die Klofterkirche tot Marien Poel unweit Leydens ausgeführt, wurde in das Rathhaus der Stadt gerettet und bietet fomit den einzig ficheren Anhaltspunkt für feine Charakteriftik.

Auf dem Mittelbilde ift der gekreuzigte Chriftus zwifchen den beiden Schächern dargeftellt, umgeben von den heiligen Frauen und anderen Perfonen

Digitized by Google

in weiter Landſchaft. Der linke Flügel zeigt das Opfer Abrahams, der rechte die Errichtung der ehernen Schlange, zwei altteſtamentliche Vorgänge, die nach der chriſtlichen Symbolik vorbildlich für den Opfertod des Erlöſers aufzufaſſen ſind. Auf den Aufsenſeiten der Flügel iſt die Geiſselung und die Dornenkrönung Jeſu dargeſtellt. Auch die Altarſtaffel mit dem todten Adam, aus welchem der Baum des neuen Lebens herauswächſt, ſteht in ſymboliſcher Beziehung zum Ganzen. Für dieſen tiefen dogmatiſchen Sinn wird wohl der Domherr geſorgt haben, der mit einer Aebtiſſin auf der einen Seite der erwähnten Darſtellung unter dem Schutze des heiligen Thomas kniet, während auf der anderen Seite fünf Nonnen von dem heiligen Auguſtin der Gnade des Erlöſers empfohlen werden.

Nach der treffenden Charakteriſtik, welche Schnaaſe in ſeinen »Niederländiſchen Briefen« von dieſem Gemälde giebt, iſt die Zeichnung weit entfernt von der heiteren Fülle und Rundung der Eyckiſchen Schule. »Die Formen ſind hart und dürr, die Bewegungen haſtig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der ſinkenden Maria iſt ein Ausdruck des Weichen und des Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang der Härte, welchen er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. Die Zeichnung ſchlieſst ſich eher an die der gleichzeitigen Oberdeutſchen als an die der Flamländer an und ſteht zwiſchen der Lebensfülle der Letzteren und der groſsartigen, mehr ſtatuariſchen Auffaſſung, die in der Kölner Schule noch traditionell erhalten war, in der Mitte. Es iſt hier ein härterer Geiſt, welcher, im Gegenſatze gegen die mehr gemüthliche Weiſe der Eyckiſchen Schule, früh einen verſtändigen Ernſt auch in die Kunſt überträgt, der jedes einzelne nach Begriffs Weiſe iſolirt auffaſſen und auf's Genaueſte beſtimmen will. Bei ſolcher Auffaſſung müſſen denn die freien Regungen, da ſie nicht, wie es im Leben durch die Schnelle der Zeit geſchieht, durch eine mildere Behandlung mit dem Ganzen verſchmolzen werden, unharmoniſch, hart und gewaltſam erſcheinen. Es liegt indeſſen in der Schärfe, mit welcher dadurch das Einzelne heraustritt, ein gewiſſer Reiz, der aber freilich nur ſo lange dauert, als ein anderer mildernder Einfluſs ſeine Einſeitigkeit verbirgt.« Mit dieſer Härte und einſeitigen Befangenheit im übertriebenen Ausdruck des Charakteriſtiſchen, welche eine natürliche Folge des beſchränkten Geſichtskreiſes und einer auf ſich ſelbſt geſtellten Kunſtübung iſt, ſteht das Colorit in paſſendem Einklang. Die Farben »ſind dunkel und kräftig, aber ohne heitere Mannigfaltigkeit, durchweg in braungelblichem Tone, glanzlos und wenig erfreulich.«

Ein anderes Bild, welches bisher den Namen Lucas von Leyden führte, hat man neuerdings als ein Werk des Engelbrechtſen erkannt. Es ſtellt eine Schachpartie zwiſchen einem Herren und einer Dame in Gegenwart von zehn Zuſchauern dar und iſt mit der Galerie Suermondt in das Berliner Muſeum gekommen. Das Bildchen iſt nicht bloſs als eines der früheſten niederländiſchen Genrebilder intereſſant, ſondern hauptſächlich deshalb, weil es der Charakteriſtik, welche van Mander von dem Meiſter giebt, treffend entſpricht. Er iſt, ſo ſchlieſst er die Biographie des Engelbrechtſen, ein trefflicher und tüchtiger Meiſter geweſen, der neben ſeinem groſsen Geiſte und ſeiner Handfertigkeit groſse Mühe auf ſeine Werke verwendete und ihnen auch mit artigen Verzierungen ein

Fig. 1.1 Grabado de Johannes Stradanus (1570-1605) titulado *Vespucio descubre América*. Vespucio aparece en el centro, vestido con armadura y sosteniendo una bandera. Una mujer desnuda, que representa a América, se levanta para recibirlo. Alrededor de ella hay varios animales exóticos, como un tigre, un avestruz y un cocodrilo. Al fondo, a la izquierda, se ven unos barcos y, a la derecha, unos indígenas cocinando a un hombre en un asador.

Si bien, como ya hemos mencionado, parece ser que Vespucio no llegó a pisar tierra firme en ninguno de los cuatro viajes que realizó, sí que fue el primero en darse cuenta de que las tierras descubiertas por Colón no pertenecían a Asia, sino que se trataba de un nuevo continente. Por ello, en 1507, el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller bautizó a este nuevo continente con el nombre de América, en honor a Vespucio.

Modellirung des Fleiſches. In der Farbe iſt, wie auf dem Leydener Gemälde, der bräunliche Ton vorherrſchend.

Cornelis Engelbrechtſen ſtarb im Jahre 1533 zu Leyden. In den lateiniſchen Verſen, welche ſeinem von Hieronymus Cock geſtochenen Bildniſſe beigefügt ſind, wird ihm zur beſonderen Ehre angerechnet, daſs die Blume der Maler, Lucas von Leyden, ihn als Meiſter verehrt. —

Dieſer, mit ſeinem vollen Namen Lucas Jacobsz, wurde Ende Mai oder Anfangs Juni d. J. 1494 in Leyden geboren. Den erſten Unterricht erhielt er bei ſeinem Vater Hugo, der ſelbſt ein tüchtiger Maler war. Lucas war ein eifriger, lernbegieriger Schüler. Bis tief in die Nacht hinein ſaſs er über ſeinen Zeichnungen und übte ſich unabläſſig in ſeiner Kunſt. Die Mutter, um die Geſundheit des Knaben beſorgt, muſste ihn oft zur Ruhe mahnen, oder ſie ſetzte gar ſeiner übergroſsen Thätigkeit ein Ziel, indem ſie ihm zur Nachtzeit das Licht entzog. Neben der Malerei in Oel und Waſſerfarben betrieb er die Glasmalerei und beſonders die Kupferſtecherkunſt mit ſolchem Eifer, daſs er bereits im Alter von neun Jahren ſeine erſten Kupferſtiche veröffentlichte. — Wenngleich dieſe Erzählung faſt unglaublich klingen mag, ſo iſt doch ſo viel ſicher, daſs die früheſten datirten ſeiner Kupferſtiche, von 1508, bereits ſo vorgeſchritten in der Technik ſind, daſs man eine längere Uebung in dieſer Kunſt ſchlechterdings vorausſetzen muſs. Nach dem Berichte des van Mander ſoll er das Kupferſtechen von einem gewiſſen Harnaſſen und von einem Goldſchmiede erlernt haben, und in der That übten die wenigen Kupferſtecher damaliger Zeit, von denen wir Kunde haben, das Goldſchmiedehandwerk. Franz von Bocholt und Iſrael von Meckenen, der gleichfalls in Bocholt lebte, Alart du Hameel, der nach Hieronymus van Aeken in Herzogenbuſch in Kupfer ſtach, bezeichnen ungefähr die Epoche der Kupferſtecherkunſt, in welche die Lehrzeit des Lucas von Leyden fällt, ohne daſs man ſagen darf, daſs Letzterer von einem der genannten Künſtler irgend welchen Einfluſs erfahren hätte. Auch der Meiſter, welcher ſeine Stiche mit dem Namen »Zwott« bezeichnete, würde zu dieſer Gruppe gehören, wenn unter Zwott die Stadt Zwolle in Ober-Yſſel zu verſtehen iſt. Mehr Verwandtſchaft mit Lucas hat ſein älterer Zeitgenoſſe Alart Claeſſen, eine im Uebrigen höchſt problematiſche Perſönlichkeit. Wir wiſſen nur, daſs er in Utrecht, alſo ganz in der Nähe von Leyden, gelebt hat. Die erſte Jahreszahl, die wir auf einem ſeiner Stiche finden, iſt 1502.

Wann Lucas in die Werkſtatt des Cornelis Engelbrechtſen eingetreten iſt, läſst ſich ebenfalls nicht feſtſtellen. Daſs es ſehr frühzeitig geſchehen, ſcheint eine Erzählung zu beweiſen, nach der er im Alter von zwölf Jahren bereits groſse Fertigkeit in der Malerei beſeſſen haben muſs. Er malte nämlich für den Herrn von Lockhorſt, denſelben, welcher auch Meiſter Cornelis beſchäftigte, die Legende des heiligen Hubert in Waſſerfarben auf Leinewand, wofür er von ſeinem Auftraggeber ſo viel Goldſtücke erhielt, als er Jahre zählte.

Mit dem Jahre 1508 beginnt die Reihe ſeiner datirten Kupferſtiche. Das groſse Blatt, welches die Ermordung eines Mönches durch den trunkenen Muha-

Digitized by Google

med darſtellt, beſtätigt durchaus den Bericht des van Mander über die erſtaunlich frühe Reife des Knaben. Einige ſeiner Kupferſtiche laſſen ſich auf Grund der techniſchen Behandlung ſogar noch weiter zurückdatiren und geben dadurch einen authentiſchen Beweis von der aufserordentlichen Frühreife ihres Urhebers.

In der Werkſtatt des Cornelis arbeiteten neben Lucas zwei Söhne des Meiſters, von denen der eine, Pieter, ein geſchickter Glasmaler war. Von ihm erlernte Lucas ſeine Kunſt und brachte es auch darin zu grofser Fertigkeit. Der Maler Heinrich Goltzius (1558—1616) beſafs eine Glasmalerei von ſeiner Hand, welche den Empfang David's durch die Jungfrauen darſtellt. Saenredam ſtach dieſe Compoſition in Kupfer mit ziemlich getreuer Wiedergabe des originalen Stiles. Zur Rechten des Beſchauers ſteht der jugendliche David, das Haupt des Goliath auf einem langen Schwerte emporhaltend. Mehrere reich gekleidete Frauen mit federgeſchmückten Baretts auf den Köpfen begrüfsen den Sieger mit Geſang und Lautenſpiel.

Zwei andere Bilder ähnlichen Inhalts, welche Saenredam gleichfalls in Kupfer ſtach, mögen Pendants zu jenem Glasgemälde gebildet haben. Das eine ſtellt die Ermordung des Holofernes durch Judith, das andere die Tödtung des Feldhauptmanns Siſſera durch Jael dar.

Man glaubt auch, dafs die von ſchönen Bordüren umgebenen Paſſionsbilder in rundem Format, welche die Jahreszahl 1509 tragen, Entwürfe zu Glasgemälden ſind. — Auch der Vater des Lucas betrieb die Glasmalerei. Noch im Jahre 1764 ſah man von ihm bemalte Glasſcheiben mit Scenen des alten und neuen Teſtamentes in der St. Petersabtei zu Gent, in der Kapelle hinter dem Chor.

Etwa um 1515 heirathete Lucas ein Mädchen aus der Familie Boſchhuizen, welche ihm eine anſehnliche Mitgift zubrachte. Seine günſtigen Vermögensverhältniſſe mögen den Plan, die kleine Provinzialſtadt Leyden mit einem verkehrsreicheren und bedeutenderen Orte zu vertauſchen, zur Reife gebracht haben. Er fühlte ſich im Vollbeſitz eines nicht gewöhnlichen Talentes und wollte dasſelbe in möglichſt weiten Kreiſen zur Geltung bringen. Seine Wahl fiel auf das blühende und gewerbthätige Antwerpen, den Mittelpunkt des niederländiſchen Handels damaliger Zeit. Dort liefs ſich im Jahre 1521 ein »Lucas de Hollandere scildere« d. h. Maler in die Gilde des heiligen Lucas aufnehmen, der ohne Zweifel mit unſerem Meiſter identiſch iſt.

In Antwerpen beſuchte Albrecht Dürer den grofsen Kunſtgenoſſen und wurde von demſelben auf das Freundlichſte bewirthet. »Mich hat zu Gaſt geladen Meiſter Lucas,« ſo erzählt er im Tagebuche ſeiner Niederländiſchen Reiſe, »der in Kupfer ſticht. Iſt ein kleines Männchen und gebürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antwerpen.« Nach dem letzten Zuſatze Dürers läſst ſich allerdings bezweifeln, ob Lucas wirklich in Antwerpen anſäſsig war oder dort nur einen vorübergehenden Aufenthalt genommen hatte.

Zum Dank für die freundliche Aufnahme portraitirte Dürer ſeinen Wirth mit dem Stifte. Schliefslich tauſchte er alle bis dahin erſchienenen Kupferſtiche des Lucas für einen Theil ſeiner eigenen Blätter im Werthe von acht Gulden ein. Wenn ſchon dieſer freundſchaftliche Verkehr zwiſchen den beiden grofsen Meiſtern die Rivalität zwiſchen ihnen, von der Vaſari erzählt, unwahrſcheinlich macht,

Digitized by Google

ſo ſtellt ſich dieſelbe vollends als erdichtet heraus, wenn man die darauf bezüglichen Angaben des Vaſari einer Prüfung unterzieht. Danach hätte Dürer den groſsen Stich mit Ritter, Tod und Teufel in Concurrenz mit der Geſchichte des Virgil von Lucas von Leyden geſtochen. Dieſes Blatt trägt aber die Jahreszahl 1525, während das Dürer'ſche zwölf Jahre früher entſtanden iſt. Aehnlich verhält es ſich mit der Paſſion, welche Lucas geſtochen haben ſoll, um mit Dürer zu rivaliſiren. Hier beträgt der Zeitunterſchied neun Jahre.

Lange ſcheint der Aufenthalt des Lucas in Antwerpen nicht gewährt zu haben. Denn im folgenden Jahre malte er ein Madonnenbild, welches in den Beſitz des Edelmannes Frans Hoogstraet kam. Van Mander ſah es in deſſen Hauſe bei Leyden, und es iſt demnach anzunehmen, daſs Lucas noch im Jahre 1522 wieder nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehrte. — Zur Zeit des van Mander kaufte es Kaiſer Rudolf II. Später kam es in die Pinakothek zu München. Es war urſprünglich ein Diptychon, wie aus der Schilderung van Mander's erſichtlich iſt, und wurde erſt nachträglich zu einer Tafel umgeſtaltet.

Die Madonna ſitzt mit dem Kinde auf einem Throne in einer offenen Halle. Das Kind hält eine Weintraube mit einer herabhängenden Ranke in der Hand, eine Anſpielung auf das Wort Chriſti: Ich bin der rechte Weinſtock. Von rechts naht ſich der Stifter, eine lebendige Portraitfigur, in betender Stellung. Die h. Magdalena weiſt ihn auf den kleinen Heiland hin. Die Figuren ſind bis zu den Knieen ſichtbar. Auf der Aufsenſeite iſt die Verkündigung dargeſtellt. — Das Bild trägt neben der Jahreszahl 1522 das Monogramm (L) des Meiſters.

Die fleiſsige Ausführung des Bildes rechtfertigt vollkommen das Lob, welches van Mander der raſtloſen Thätigkeit unſeres Lucas ſpendet. Um über dem Kupferſtechen nicht die Geſchicklichkeit des Malers zu verlieren, ſoll er nämlich unabläſſig den Pinſel geführt haben. Auch iſt der fahle Fleiſchton des Bildes für ihn charakteriſtiſch, während er in den übrigen Farben, beſonders im Roth, kräftigere Töne anzuſchlagen wuſste.

Van Mander zählt eine ganze Reihe von Bildern in Oel und Waſſerfarben auf, von denen leider keines mehr erhalten iſt. — Zu Amſterdam in der Calverſtraet ſah man ein ſolches mit den Kindern Iſrael, die um das goldene Kalb tanzten und bankettirten. Das Werk wurde ſpäter von unverſtändiger Hand verdorben. — Unter dem Einfluſſe des holländiſchen Klimas litten mehrere Bilder in Waſſerfarben, welche die Geſchichte des Joſeph darſtellten und ſich im Hauſe eines Brauers zu Delft befanden. Beſonders wird darunter die Scene im Gefängniſs mit dem Mundſchenken und dem Bäcker hervorgehoben. Da Lucas die Geſchichte des Joſeph in Kupfer geſtochen hat, iſt aber die Echtheit dieſer Bilder zweifelhaft, wie überhaupt bei allen, in Galerien vorhandenen Gemälden, die mit Kupferſtichen des Lucas übereinſtimmen, die Urheberſchaft deſſelben von vornherein auszuſchlieſsen iſt. — Eine Darſtellung in Waſſerfarben »Elieſer erhält am Brunnen von Rebekka zu trinken« mit ſehr hübſchen Frauen und Mädchen in einer ſchönen Landſchaft befand ſich im Hauſe eines Herrn van Sonneveldt. — Der Maler Bartholomäus Ferreris in Leyden beſaſs ein kleines Marienbildchen. — Auch gab es einige, ſehr lebensvolle Bildniſſe von Lucas. Eines derſelben ſah man in Leyden bei dem Bürgermeiſter Claes Ariaensz. — Der italieniſche Kunſt-

Digitized by Google

Mother's Helper. Another of the many delightful pictures of children at play, by Mrs. Cameron. Here the little girl is helping her mother by holding the baby, and the baby is evidently enjoying the situation. The picture is full of life and action, and the expression of the baby's face is very natural. The lighting is good, and the whole picture is pleasing.

Ida. By Mrs. Cameron. This is a beautiful picture of a young girl, and is one of the best of Mrs. Cameron's productions. The lighting is very good, and the pose is natural and graceful. The expression of the face is sweet and pleasing, and the whole picture is full of life and action. The lighting is good, and the whole picture is pleasing.

Sir John Herschel. By Mrs. Cameron. This is a portrait of the celebrated astronomer, Sir John Herschel, and is one of the best of Mrs. Cameron's productions. The lighting is very good, and the pose is natural and graceful. The expression of the face is sweet and pleasing, and the whole picture is full of life and action. The lighting is good, and the whole picture is pleasing.

bewahrungsort verſetzt. — Trotzdem man im Laufe der Zeit mehrfach hohe Summen für dieſes Gemälde bot, hielten die Leydener an dem einzigen Vermächtniſſe ihres groſsen Mitbürgers feſt. Nur hat leider dieſes Bild durch eine Reſtauration ſo bedeutend gelitten, daſs ſich über das urſprüngliche Colorit kein Urtheil mehr abgeben läſst. Dieſe Reſtauration, welche ſich nur auf das Mittelbild erſtreckte, wurde im Jahre 1807 vorgenommen, als in Folge der bekannten Pulverexploſion ein Stück Farbe abgefallen war. Oben ſieht man den thronenden Chriſtus als Weltrichter von Apoſteln und Heiligen umgeben. Unter dieſer Gruppe ſchweben mehrere Engel. Den Hintergrund nimmt eine grüne Fläche ein, mit wenigen nur angedeuteten Figuren, welche die Auferſtandenen darſtellen ſollen, die von Engeln und Teufeln empfangen werden. Nur im Vordergrunde ſind einige ſorgfältig ausgeführte Gruppen ſichtbar, aber in ſo kleiner Zahl, daſs die Compoſition dürftig und leer erſcheint. Dagegen verdient die Zeichnung volles Lob. Es ſcheint dem Künſtler überhaupt nur darauf angekommen zu ſein, Beiſpiele ſeiner Fertigkeit in der Zeichnung und Modellirung des nackten Körpers darzulegen. Er unterſcheidet ſich darin vortheilhaft von ſeinen flämiſchen Vorgängern und bildet mithin auch in dieſer Beziehung ein weſentliches Glied in der Entwickelung der niederländiſchen Malerei. — Auf dem einen Seitenflügel iſt die Hölle dargeſtellt. Man ſieht aber nur durch ein geöffnetes Thor in ein Flammenmeer mit den Verdammten. Unter dieſen ſind beſonders zwei Frauen hervorzuheben, die für die überraſchende Körperkenntniſs des Malers zeugen. »Die Eine wird von einem böſen Geiſte bei den Haaren gezogen, die Andere liegt am Boden, während ein Teufel ſie am Fuſse fortſchleppen will, mit den Händen verzweiflungsvoll in die Erde ſich einwühlend und ihr noch immer ſchönes, bleiches Geſicht dem Beſchauer zuwendend« (Schnaaſe). — Der andere Flügel zeigt den Aufenthaltsort der Seligen, matte bleiche Geſtalten, denen es an der Freude und Seligkeit, an der innigen Andacht fehlt, wodurch ſich ältere Darſtellungen dieſer Art ſo vortheilhaft auszeichnen. Einer ſolchen Aufgabe war der Meiſter nicht gewachſen. Leben und Bewegung vermochte er ſeinen Gebilden wohl zu verleihen, aber er war nicht im Stande ein tieferes Seelenleben, zarte Regungen des Gemüthes zum Ausdruck zu bringen. Die Köpfe ſeiner Figuren, ſelbſt die Bildniſſe, ſind durchweg leer, nüchtern und gleichgiltig im phyſiognomiſchen Ausdruck. Es mag dieſer Mangel in der frühzeitigen Reife des Meiſters, der vielleicht ſelbſt zu keiner Vertiefung des Charakters gelangen konnte, und in ſeinen einſeitigen Beſtrebungen begründet ſein.

Auf den Auſsenſeiten der Flügel ſieht man die Apoſtel Petrus und Paulus in Landſchaften ſitzen. Sie ſind ſorgfältiger und weniger decorativ gemalt, als man es ſonſt auf äuſseren Flügelbildern findet. Auch iſt die Farbe hier am beſten erhalten. Der Paulus iſt würdig im Charakter und edel in Stellung und Gewandung.

Für das künſtleriſch Vollendetſte ſeiner Werke hält Waagen einen Flügelaltar, damals im Beſitze des Kunſthändlers Laneuville zu Paris, auf welchem die Errichtung der ehernen Schlange dargeſtellt iſt. »Die ſehr reiche Compoſition zerfällt in viele Gruppen von auſserordentlicher Lebendigkeit und trefflicher Zeichnung, die Färbung iſt von ſeltner Kraft und Klarheit, die ſehr ins Einzelne gehende Ausführung von bewunderungswürdiger Meiſterſchaft. Kein anderes Bild recht-

Digitized by Google

fertigt ſo ſehr den groſsen Ruf, welchen der Künſtler in ſeiner Zeit genoſs, als dieſes«.

Von den in Leimfarben auf Leinwand ausgeführten Bildern, deren er nach van Mander mehrere gemalt hat, läſst ſich eines in der Sammlung der Akademie der Künſte in Wien nachweiſen. Es ſtellt die beſonders von altflämiſchen Meiſtern behandelte Sage von der Sibylle dar, welche dem vor ihr knieenden Kaiſer Auguſtus die in der Luft erſcheinende Madonna mit dem Chriſtuskinde zeigt. Der Ausdruck der Köpfe iſt hier tiefer und geiſtreicher als gewöhnlich. Die Farben ſind jedoch verblichen.

Auch die herzogliche Galerie zu Darmſtadt beſitzt ein echtes, bezeichnetes Bild des Meiſters, welches die Madonna mit dem Kinde im Freien von Engelknaben umringt darſtellt.

Einen heiligen Hieronymus, der ſich in der Wüſte kaſteit, beſitzt die Gemäldegalerie des Berliner Muſeums. Das Bild iſt beſonders durch die tadelloſe Erhaltung ausgezeichnet und mag bald nach 1516 entſtanden ſein. Dieſes Datum ergiebt ſich nämlich aus einem mit 1516 bezeichneten Stiche, welcher denſelben Gegenſtand darſtellt. Aber die Anordnung des Bildes weicht dermaſsen von der des Stiches ab, daſs man Letzteren als eine Vorſtudie zu dem Bilde betrachten kann. Ein Vergleich beider Werke beweiſt zugleich, wie Lucas verfuhr, wenn er frühere Compoſitionen ſpäter wieder verwendete. Während die nach ſeinen Stichen gemalten Bilder ſich ſklaviſch an das Vorbild halten oder höchſtens im Beiwerk kleine Abweichungen zeigen, beſaſs der Maler des Berliner Bildes das vollſte Verſtändniſs für den geiſtigen Gehalt und den künſtleriſchen Werth des Stiches. Was an dieſem gut und treffend war, nahm er in das Bild hinüber, was ſich nach reiflicher Prüfung als unzulänglich oder als ſtrengeren Compoſitionsgeſetzen widerſprechend erwieſen hatte, arbeitete er nach beſſerer Einſicht um. Ein ſolches Verſtändniſs für die Schwächen und Vorzüge eines Werkes kann nur der Schöpfer deſſelben beſitzen. Er kann es nur durch ein tiefes Eindringen in das Werk erreicht haben, und einer ſolchen Mühe unterzieht ſich ein bloſser Copiſt nicht. Deshalb wird man keinen Zweifel an der Echtheit des Bildes erheben können, vielmehr ſie gerade durch den Vergleich mit dem Stiche beſtätigt finden. —

Durch ſeine Heirath mit einem begüterten Mädchen war Lucas, wie oben berichtet worden, in günſtige Verhältniſſe gekommen. Auch ſeine Arbeiten wuſste er gut zu verwerthen, und ſo beſchloſs er, den Grabſtichel und den Pinſel einmal ruhen zu laſſen und ſeine Kunſtgenoſſen in den Niederlanden zu beſuchen. Er kaufte eine verdeckte Barke, die er mit allen Bedürfniſſen für die Reiſe wohl verſah, und fuhr auf den Canälen von Leyden nach Rotterdam. Dieſe Reiſe fällt in das Jahr 1527. Nach Verlauf von mehreren Tagen landete das Schiff an der Inſel Walcheren. Der Beſitzer ſtieg aus und begab ſich nach der Stadt Middelburg, wo er ein prächtiges Gaſtmahl für 60 Gulden anrichtete und den berühmten Jan Goſſaert, genannt van Mabuſe, und die andern Maler dazu einlud. Lucas war in gelbe Seide gekleidet und glaubte Alle durch ſein koſtbares Gewand zu übertreffen. Aber der prachtliebende Mabuſe, obwohl er minder begütert als Lucas war, zeigte ſich in einem Kleide von Goldbrokat.

Digitized by Google

Lucas forderte ihn auf, an ſeiner weiteren Reiſe Theil zu nehmen, und ſo zogen die berühmten Männer von Stadt zu Stadt, durch Antwerpen, Gent, Mecheln u. ſ. w. Ueberall gaben ſie den Malern glänzende Feſte und Gaſtmähler.

Von dieſer Reiſe kehrte Lucas mit einer Krankheit behaftet zurück, die ihn auf ein langwieriges Siechbett warf. Er ſelbſt glaubte von einem eiferſüchtigen Maler vergiftet zu ſein. In der That aber zog ſich der kleine ſchwächliche Mann, wahrſcheinlich in Folge der feuchten Luft auf den Canälen, ein ſchleichendes Zehrfieber zu, welches allmälig ſeine Lebenskräfte aufrieb. Dürer hatte ſich auf ſeiner niederländiſchen Reiſe eine ähnliche Krankheit zugezogen, die ihn nie wieder verließ. »Und da ich in Seeland war, ſo erzählte er ſelbſt in ſeinem Tagebuche, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und dieſe Krankheit hab ich noch«.

Trotzdem Lucas an das Lager gefeſſelt war, hörte er nicht auf zu ſchaffen. Er erfand Vorrichtungen, welche ihm erlaubten, im Bette zu malen und zu ſtechen. In dieſe Zeit fällt nach van Mander das »Ausnehmendſte und Schönſte ſeiner Werke«. Es ſtellt die Heilung des Blinden von Jericho nach dem 18. Capitel des Lucasevangeliums dar, eine figurenreiche Compoſition in weiter Landſchaft. Man ſah in dem Antlitze Chriſti eine aufrichtige Einfachheit und Sanftmuth und die herzliche Neigung ausgedrückt, dem Blinden die Wohlthat der Heilung zu erweiſen. An dem Blinden, der von einem Knaben herbeigeführt wird, war beſonders natürlich dargeſtellt, wie er tappend die Hand vor ſich hinſtreckte. Schön war auch der landſchaftliche Hintergrund behandelt. In ihm ſpielte eine zweite Scene mit kleinen Figuren, wie Chriſtus vergebens Früchte an dem unfruchtbaren Feigenbaum ſucht. Auf den Flügeln waren ein Mann und eine Frau, wahrſcheinlich die Stifter des Bildes, welche Wappen hielten, dargeſtellt; dabei die Jahreszahl 1531. Es war das Letzte ſeiner Werke in Oelfarben und wurde im Jahre 1602 von dem Maler Heinrich Goltzius zu Harlem um einen hohen Preis erworben. Gegenwärtig befindet es ſich in der Sammlung der Ermitage zu Petersburg.

Die einzige Tochter des Meiſters hatte einen gewiſſen Damiſſen geheirathet. Neun Tage vor dem Tode ihres Vaters gebar ſie einen Knaben, der ſogleich nach der Geburt getauft wurde. Bei der Rückkehr der Familienmitglieder aus der Kirche fragte der Großvater, auf welchen Namen man den Knaben habe taufen laſſen, und als man ihm erwiderte, daſs nach ſeinem Tode ein zweiter Lucas von Leyden zurückbleiben werde, wandte er ſich betrübt über dieſe ungeſchickte Antwort ab. Der reizbare Kranke glaubte, er lebe ſeiner Familie zur Laſt, und ſie wolle ſeiner bald entledigt ſein. Zwei Tage vor ſeinem Tode ließs er ſich in den Garten bringen, um noch einmal ſich an den Reizen der Natur und am Sonnenlichte zu erfreuen. Er ſtarb im Jahre 1533, im neun und dreiſsigſten ſeines Lebens. Seine letze Arbeit war der Stich einer kleinen Pallas. Man fand die Platte faſt vollendet auf ſeinem Todtenbette.

Der Enkel rechtfertigte keineswegs die Hoffnungen, die man auf ihn geſetzt hatte. Er war ein durchaus mittelmäſsiger Maler und ſtarb im Jahre 1604 in Utrecht. Bedeutender ſcheint ſein Bruder, Jan de Hoog, geweſen zu ſein.

Digitized by Google

By courtesy of the Rev. Sir Bertram Ashburnham, Bart., of Ashburnham, Sussex, and Messrs. Parker & Co., Oxford.

Fig. 1.—Page from Gospel Book.

Latin. In the first column of the first page of the Gospel of St. Matthew (Fig. 1) the initial letter is a large capital L, the first word is LIBER, and the first line is written entirely in capitals. The first word of the second column is GENESIS, and the first line is also entirely in capitals. The first word of the first column of the first page of the Gospel of St. Luke is QUONIAM, and the first line is entirely in capitals. The first word of the first column of the first page of the Gospel of St. John is IN PRINCIPIO, and the first line is entirely in capitals.

Entſtehungszeit ſchlieſsen. Demnach würde Lucas in jedem Jahre etwa ſieben Kupferſtiche angefertigt haben, eine wahrhaft erſtaunliche Zahl, wenn man die ungewöhnliche Gröſse des Formats einzelner Blätter und die faſt peinliche Sorgfalt berückſichtigt, mit der alle ausgeführt ſind. Er legte auch, wie uns berichtet wird, groſsen Werth auf vorzügliche Abdrücke ſeiner Stiche. Wenn ſie ihm nicht gefielen, warf er oft groſse Maſſen in das Feuer.

In den wenigen Blättern der erſten Periode ſeines Schaffens, welche mit dem Jahre 1508 abſchlieſst, zeigt ſich noch deutlich die ſeltſame Befangenheit der älteren Zeit. Sie harmonirt vortrefflich mit der aufserordentlich zarten Linienführung und der geringen Anwendung maleriſcher Mittel. In den Köpfen trifft man noch den wohlbekannten Typus der Eyck'ſchen Schule, die in die Breite gezogenen Augen, die lang herabgeſenkten Augenlider, das ſpitze Kinn und die rundliche Stirn. Die Bewegungen ſtehen in ihrer Feierlichkeit und Abgemeſſenheit gleichfalls noch unter dem Einfluſs der Alten, der ſich auch in der verzwickten Stellung und ſtiefmütterlichen Behandlung der Extremitäten kundgiebt. Auf der anderen Seite weiſs Lucas auch die Vorzüge der älteren Schule ſich anzueignen. Wir finden auf dieſen Stichen die tiefe Andacht, die ſeelenvolle Innigkeit und die kindliche Naivetät der Geſtalten auf den alten Gemälden im vollen Umfange wieder. Später, als Lucas das Hauptgewicht auf die Zeichnung und auf die Form legte, hat er die inneren Regungen der Seele nicht mehr ſo ergreifend zum Ausdruck gebracht. In dieſe Zeit gehören ein Blatt mit Adam und Eva unter dem Apfelbaume, Abraham, der die Hagar verſtöſst, ein aufserordentlich ſeltenes Blatt, welches ſchon zur Zeit des J. von Sandrart, alſo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dem ſchwediſchen Geſandten von Spiring mit 500 Gulden bezahlt wurde, eine Darſtellung der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten und eine heilige Familie am Fuſse eines Baumes (ſ. S. 5). Dieſes Blatt nimmt in der Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks ohne Zweifel die erſte Stelle unter den Stichen des Lucas ein. Aber die hölzernen und unbeholfenen Bewegungen weiſen es einer Zeit zu, in welcher der Spiritualismus noch unumſchränkt herrſchte und die freie Schönheit der Form und die Lebendigkeit der Bewegung noch unter ſeinem Banne lag. Auch der Evangeliſt St. Lucas, welcher im langen Talare der Gelehrten auf ſeinem Symbole, dem Ochſen, ſitzt und an ſeinem Evangelium ſchreibt, rührt aus dieſer Zeit her. Vor lauter Andacht hat er die Augenlider tief über die Augen geſenkt, ſo daſs man eher geneigt iſt, ihn für eingeſchlafen, als mit einer geiſtigen Arbeit beſchäftigt zu halten. Ein Paar Genrebilder ſind gleichfalls hier zu nennen. Ein Mann mit einer Fackel umfaſst eine Frau, wahrſcheinlich eine Scene aus einem Fackeltanz, ein nackter Knabe bläſt auf einem Horn, während im Hintergrunde zwei Knäblein nach der Muſik tanzen. Ein Pilgerpaar, welches in einer Landſchaft ſitzt, erregt noch deshalb beſonderes Intereſſe, weil es im Charakter eine auffallende Verwandtſchaft mit gewiſſen Genrebildern zeigt, welche von Quentin Maſſys und ſeiner Schule ausgingen und in denen ſich beſonders der ältere Pieter Brueghel auszeichnete. Ein anderes Blatt, welches einen Herrn darſtellt mit einem Falken auf der Fauſt, der mit einer Dame promenirt, deutet man auf den Kaiſer Maximilian und Maria von Burgund. Das Hauptblatt dieſer Periode, welches bereits

Digitized by Goog

den jungen Künſtler im Vollbeſitz der Kupferſtichtechnik zeigt, behandelt eine Sage aus dem Leben Muhameds. Einer ſeiner Krieger hatte den Einſiedler Sergius, bei welchem ſich der Prophet öfter Rath holte, aus Verdruſs über die langen Unterredungen, getödtet, als ſich Beide einſt berauſcht hatten, und legte das blutige Schwert dem ſchlafenden Muhamed in die Hand. Als dieſer erwachte, verbot er in der Meinung, er hätte den Frevel in der Trunkenheit verübt, fortan ſeinen Anhängern den Genuſs des Weines. Der Söldner naht ſich vorſichtig und legt dem Schlafenden das bloſse Schwert auf das Knie. Im Hintergrunde dehnt ſich eine weite Landſchaft aus, in der ſich bereits die gerühmte Meiſterſchaft des Lucas auf dieſem Gebiete kundgiebt.

Die Paſſion in rundem Format, welche die Jahreszahl 1509 trägt, bezeichnet eine zweite Periode in der Führung des Grabſtichels ſowohl als in der Charakteriſtik und Zeichnung der Figuren. Unterſetzte, derb knochige, plumpe Geſtalten mit häſslichen, dicken Köpfen treten uns hier entgegen. Alles Schöne und Gefällige iſt dem Bizarren und Unförmlichen zu Liebe aufgeopfert. Dafür iſt die Zeichnung allerdings bei weitem ſicherer geworden. Waffen und Kleidungsſtücke ſind mit groſser Liebe durchgeführt. Die Führung des Grabſtichels hat an Breite und maleriſcher Wirkung gewonnen. Die Schatten ſind kräftiger geworden und die Lichter ſpärlicher aufgeſetzt. Die Arbeit entbehrt nicht groſsartiger Motive; aber hinter dem Effect iſt die alte Tiefe der Auffaſſung und die ſeelenvolle Sprache des Gemüths verloren gegangen. — Unter den Stichen dieſer Zeit ſeien eine groſse Compoſition, welche die Begegnung des Königs David mit Abigail darſtellt, ſowie das Blatt Simſon und Delila genannt. Auf Letzterem liegt ein breitſchultriger ungeſchlachter Rieſe mit plattgedrücktem Schädel und fleiſchigem bartloſem Geſichte ſchlafend im Schooſse der nichts weniger als ſchönen Philiſtertochter, die mit dem Ausdrucke unſäglicher Gleichgiltigkeit und Trägheit die Locken von ſeinem Haupte ſchneidet. Im Hintergrunde drängen ſich ängſtlich die Philiſter zuſammen, ſpindeldürre, klapprige Geſtalten, die zu ernſten kriegeriſchen Actionen auch nicht im mindeſten befähigt erſcheinen, ſondern vielmehr biederen, friedliebenden Handwerksgenoſſen gleichen. Am widrigſten aber berührt dieſe Zurſchauſtellung des Häſslichen in allen nur denkbaren Variationen in dem Blatte mit der Auferweckung des Lazarus. Der Ausdruck des feſten Gottvertrauens in dem Antlitze Chriſti iſt durch Heraufziehen der unteren Augenlider erzielt, wodurch das ganze Geſicht bis zur abſchreckenden Caricatur verzerrt iſt. Durch dieſe und ähnliche Geſchmackloſigkeiten — zwei Kerle ſind ſogar auf Bäume geklettert, um nichts von dem Wunder zu verlieren — wird der Vorgang gänzlich ſeines erhabenen Charakters entkleidet und ſtreift hart an das Komiſche.

Glücklicherweiſe war dieſer Cultus des Häſslichen nur eine vorübergehende Erſcheinung in der künſtleriſchen Entwickelung des Meiſters. Schon die Bekehrung des Paulus, ein groſses figurenreiches Blatt aus dem Jahre 1509, zeigt einen anderen Charakter, welchen Lucas fortan beibehielt und zum ureigenen Charakter ſeiner Kunſt ausbildete. Die Feinheit in der Führung des Grabſtichels iſt wiedergekehrt und noch mit gröſserer Sicherheit verbunden. Die Zartheit der Linien iſt weiter ausgebildet und die Zeichnung correct und flieſsend.

Digitized by Google

Das nächſte Jahr zeigt uns den ſechzehnjährigen Meiſter bereits auf der Höhe ſeiner Kunſt. Einer ſeiner bedeutendſten Stiche, der zu ſeinen reifſten und vollendetſten Schöpfungen überhaupt gehört, die Ausſtellung Chriſti, trägt die Jahreszahl 1510. Auf einer etwas erhöhten Plattform, welche ſich vor einem Complex von Gebäuden erhebt und von einer Barrière umſchloſſen iſt, wird der gefeſſelte Erlöſer von Pilatus und zwei Kriegsknechten dem Volke gezeigt, welches in hellen Haufen herbeiſtrömt. Ehrſame Pfahlbürger in abenteuerlichen Kleidungen, Kriegsknechte bis an die Zähne bewaffnet und mit koſtbaren Rüſtungen angethan, halbwüchſige Knaben und Kinder, alles ſchreit und lärmt durcheinander und verhöhnt das arme Opfer des ſouveränen Volkswillens durch obſcöne Geberden. Selbſt zwei kleine Knäblein, die im Vordergrunde an einem groſsen Steine ſpielen, unterbrechen ihr Spiel, um ſich an dem Tumulte zu betheiligen. Von rechts eilt ein ganzer Haufe bewaffneter Männer herbei. Ein anderer Haufe ſteht in lebhafter Discuſſion begriffen zur Linken des Beſchauers vor einem zweiſtöckigen Hauſe, an deſſen Fenſter ſich, Kopf an Kopf, neugierige Zuſchauer drängen. Von der linken Seite ſchreitet ein ſeltſames Paar heran. Der bärtige Mann trägt einen Turban auf dem Kopfe, die Frau, barfüſsig, hält im linken Arme ein nacktes Kind eingewickelt, welches mit einem Apfel ſpielt. Auffallender Weiſe iſt dies die einzige Frau, welche auf dem äuſserſt figurenreichen Blatte erſcheint. Regte ſich hier in Lucas ein feineres Taktgefühl, welches die Frauen von einer ſo empörenden Scene fern hielt? Oder folgte er hier heimiſcher Sitte, nach der die Weiber von Hinrichtungen und Ausſtellungen am Pranger fern bleiben muſsten? Die wandernde Türkenfamilie iſt offenbar fremd am Orte und paſst deshalb nicht in die Umgebung hinein. Auch hat Lucas hier mit fremdem Kalbe gepflügt und die Gruppe nach einem frühen Stiche Dürer's mit geringen Veränderungen copirt.

Der religiöſe Charakter iſt auf dieſem Blatte gänzlich in den Hintergrund gerückt. Abgeſehen von der gebeugten Geſtalt des gemiſshandelten Heilands erinnert nichts an eine bibliſche Scene. Der religiöſe Vorgang bot dem Künſtler nur einen willkommenen Vorwand, ſeine künſtleriſchen Mittel in reichſter Fülle zu verwenden. Und bewunderungswürdig iſt in der That die ſcharfe Beobachtungsgabe, welche er hier entfaltet. Er führt uns eine Unzahl höchſt charakteriſtiſcher, lebenswahrer Geſtalten vor, deren jede ſich durch individuelle und dem täglichen Leben abgelauſchte Züge auszeichnet. In der Mannigfaltigkeit und maleriſchen Anordnung der Coſtüme lieſs er ſeiner Phantaſie freien Lauf. Um hiſtoriſche Wahrheit kümmert er ſich ſelbſtverſtändlich nicht. Weder er noch ſeine Vorgänger und Nachfolger gaben ſich Rechenſchaft darüber, daſs man ſich vor Zeiten anders kleidete als in ihren Tagen. Und gerade dieſe Naivetät, mit welcher man hiſtoriſche Scenen aus früheren Zeiten darſtellte, bietet für uns keinen geringen Reiz. Was dieſe Bilder auch an hiſtoriſchem Charakter einbüſsen, das gewinnen ſie an Unmittelbarkeit der Auffaſſung und an Friſche und Lebendigkeit der Darſtellung.

Der rein religiöſe Charakter der mittelalterlichen Kunſt harmonirte keineswegs mit dem lebhaften, auf das Glänzende und Phantaſtiſche gerichteten Sinne, welcher um die Wende des 15. Jahrhunderts herrſchend wurde. Man machte

Digitized by Goo

Another variety, probably from an ancient Assyrian bas-relief, is shown in the accompanying illustration. The shield is of the same shape as the Greek hoplon, and is held by a strap passing round the neck and shoulder.

ASSYRIAN SHIELD.

The Persian shield was of wicker-work, and was carried by the soldiers who were armed with bows and arrows. It was of a long oval shape, and was placed on the ground in front of the archer, who thus protected himself from the missiles of his enemies.

gelbrechtſen. Deren Charakter bildete er weiter aus »und erreichte die Vorzüge, welche dadurch geboten waren: beſtimmten charakteriſtiſchen Ausdruck, Richtigkeit und ſelbſt Zierlichkeit in einzelnen Geſtalten. Allein eben weil er das Ziel erreicht hatte, muſste er das Einſeitige der Richtung fühlen, den Mangel an heiterm, anmuthigem Leben. Dies führte ihn wohl zu dem, was ſich ſchon bei ſeinen Vorgängern zuweilen unwillkürlich eingedrängt hatte, zu dem grellen Ausdrucke zufälliger, ungewöhnlicher und ſelbſt bizarrer Eigenthümlichkeiten. Die wunderlichen Formen, Bewegungen und Trachten, die uns in den Kupferſtichen ſo auffallend und ſelbſt oft anſtöſsig erſcheinen, machten aber auf ſeine Zeitgenoſſen ſiefen Eindruck nicht. Sie waren bei der bisherigen wohlgemeinten und ehrbar[illegible] Verarbeitung der traditionellen Elemente an ähnliches gewöhnt. Künſtler und Zeitgenoſſen wurden, um das Disharmoniſche zu überwinden, zum Komiſchen fortgezogen; anfangs unbewuſst, bald aber mit Selbſtironie, in gutmüthiger Anerkenntniſs der menſchlichen Unvollkommenheit, und ſo entſtand eine Miſchung von hartem Ernſte und bizarrem Scherze, die freilich ſpäteren Kunſtrichtungen nicht mehr zuſagen konnte.« (Schnaaſe, Niederländ. Briefe.)

Ein Kupferſtich vom Jahre 1510 bietet uns die beſte Illuſtration zu dieſer Charakteriſtik. Er zeigt das erſte Menſchenpaar auf einer Wanderung begriffen. Adam, eine eckige, knorrige Geſtalt mit langem, ſtruppigem Bart und Haupthaar, ſchreitet einher mit der Linken lebhaft geſtikulirend. Ein Thierfell iſt um ſeine Hüften geſchlungen, und auf der linken Schulter trägt er ein Grabſcheit. Neben ihm geht Eva mit einem Kinde in den Armen. An dieſen Figuren iſt alles bizarr und grotesk: die haſtigen, eckigen Bewegungen, die wunderlich flatternden Haare und die ſcharfkantig gebrochenen Gewandfalten. Nur das Geſicht der Eva zeigt einen lieblichen Ausdruck, eine ſeelenvolle Innigkeit, die wir dies unter den Zeitgenoſſen allein bei Dürer wiederfinden. Der deutſche Meiſter wird fortan der Leitſtern für den jungen Holländer. Sein Einfluſs wirkt immer mächtiger auf ihn, ohne jedoch ſeine Individualität zu unterdrücken. Das Ureigne ſeiner Kunſtweiſe: der Sinn für das Glänzende und Phantaſtiſche, der volle Ausdruck des Lebens und der Bewegung und die bis zur Bizarrerie geſteigerte Wiedergabe des Charakteriſtiſchen ſucht ſich mit dem groſsartigen Stile Dürers zu verſchmelzen. Natürlich kommt dieſe Groſsartigkeit bei einer Vermiſchung mit ſo verſchiedenen Elementen bei weitem nicht zum ungeſchmälerten Ausdruck. Dagegen gelang es dem Meiſter Lukas, ſich einen Theil von Dürer'ſcher Anmuth und Gemüthstiefe anzueignen. Wir können eine Reihe von Stichen verzeichnen, welche dieſen Charakter in vollem Maaſse an ſich tragen und etwa mit dem Jahre 1514 beginnen.

Drei liebliche Bilder der h. Jungfrau, welche mit dem Kinde von Strahlen umgeben auf einem Halbmonde ſteht, erinnern ſchon im Motive an ähnliche Kupferſtiche Dürers und ſtehen in der Feinheit der Ausführung jenen durchaus nicht nach. Auf gleicher Höhe ſtehen einige Scenen aus der Madonnenlegende, welche in die irdiſche Sphäre hinabgerückt ſind. In dem Antlitze der Maria, welche mit dem Kinde, das eine Birne in der Hand hält, am Fuſse eines Baumes ſitzt, glaubt man die Kunſt des deutſchen Meiſters in ihrem ganzen Umfange zu erkennen. Ebenſo innig und menſchlich wahr iſt die Darſtellung einer Ma-

Digitized by Google

donna und der h. Anna, welche dem Kinde einen Apfel reicht. Eine Maria, die mit dem Chriſtkindlein auf einer Steinbank vor einem Baume ſitzt, während im Hintergrunde zwei Engelknaben als Geſpielen des Kindes ſtehen, vom Jahre 1523, gehört zu den ſchönſten Blättern des Meiſters.

In der Groſsartigkeit der Auffaſſung kommt Lukas ſeinem Vorbilde am nächſten in der Darſtellung eines Chriſtus, welcher der Magdalena als Gärtner erſcheint (ſ. S. 9). Auch der leidende Heiland, welcher von den Paſſionswerkzeugen umgeben mit gebundenen Händen in ſeinem Grabe ſteht, iſt in der Breite der Grabſtichelführung jenem Blatte gleich. Dagegen hält die Paſſion von 1521 in keiner Weiſe den Vergleich mit der Düreriſchen aus. Weder in den Motiven neu, noch originell in der Charakteriſtik der Figuren, leiden die Compoſitionen an verwirrender Fülle. Auch die Köpfe ſind flach und ausdruckslos. Eben wenig liebenswürdig zeigt ſich der Meiſter in der Folge des Chriſtus und der zwölf Apoſtel, welche ungefähr in das Jahr 1511 fällt. Die Phyſiognomien der Dargeſtellten und ihre Geſtalten ſind höchſt gewöhnlich und darum weit entfernt von imponirendem Eindruck. Während die griechiſche Kunſt das Gewand als »Echo des Körpers« auffaſste und jenes allen Bewegungen und Wendungen deſſelben folgen lieſs, läſst der nordiſche Künſtler umgekehrt den Körper unter dem Wirrſal kleinlich gebrochener, zwecklos aufgehäufter Gewandfalten völlig verſchwinden, ſo daſs man nicht im Stande iſt, auch nur den Umriſs der Geſtalt zu errathen.

Drei ſeiner Kupferſtiche, welche am meiſten an Dürers tanzendes Bauernpaar von 1514 und an deſſen »neue Bauern auf dem Markte« von 1519 erinnern, ſind vollkommene Meiſterwerke der Genrekunſt und in jeder Hinſicht den beſten Cabinetsſtücken eines Adriaen Brouwer und Oſtade ebenbürtig. Ein Bauer iſt, von fürchterlichen Zahnſchmerzen gepeinigt, einem Quackſalber in die Hände gefallen, und während ihm dieſer den kranken Zahn herausreifst, leert eine Frau dem unglücklichen Opfer die Geldtaſche (ſ. S. 13. Die drei Figuren ſind von unübertrefflicher Wahrheit und höchſter Lebendigkeit des Ausdrucks, meiſterhaft in der Zeichnung und von frappanteſter Wirkung. Auf gleicher Höhe ſteht das zweite Blatt, welches ebenfalls eine Operation darſtellt. Ein alter Chirurgus hält einen auf der Erde hockenden Mann zwiſchen den Beinen feſt und ſcheint ihm hinter dem Ohre eine von den Warzen abzuſchneiden, welche in ziemlicher Anzahl ſeinen Kopf und ſein häſsliches Geſicht bedecken. Vortrefflich im Geſichtsausdruck iſt dann auch drittens ein altes Paar, welches im Freien ſitzt und muſicirt. Der Alte ſpielt die Guitarre und lauſcht mit geſpannter Aufmerkſamkeit den Tönen, welche er den Saiten entlockt, während ihn ſein Ehegeſpons auf der Geige begleitet. Dieſe drei Arbeiten ſtammen aus den Jahren 1523 und 1524, mithin aus der Zeit der vollſten Kraft des originellen Meiſters. Wenige Jahre früher, 1520, iſt der ſogenannte »Eulenſpiegel« entſtanden, ein Blatt, welches weniger wegen ſeiner Trefflichkeit, als ſeiner groſsen Seltenheit halber berühmt geworden iſt (ſ. S. 17). Ein Sackpfeifer in zerlumptem Aufzuge, einen ſpitzen Filzhut auf dem Kopfe, an welchem zwei Löffel als Abzeichen prangen, ſchreitet fröhlich muſicirend an der Spitze ſeiner zahlreichen Familie einher. Sein Rücken iſt unter der Laſt eines groſsen Tragkorbes gebeugt, in welchem ein pausbäcki-

Digitized by Google

ges Kinderpaar ſteckt. Ihm zur Rechten wandert ſeine Frau. Sie trägt das jüngſte Kind auf der Schulter und führt einen Eſel am Seile, aus deſſen zwei Tragkörben noch drei andere Kinder hervorgucken. Den Zug eröffnet ein kleiner Burſche mit dickem, behaglich lächelndem Geſicht. Sein Kopf ſteckt in einer Kaputze, in den Händen trägt er einen Stock und eine Kanne, und auf ſeiner linken Schulter ſitzt eine Eule. Von dieſer trefflichen Figur hat das Blatt ſeinen Namen erhalten. Schon im Jahre 1644 wurde ein Exemplar dieſes Stiches mit fünfzig Dukaten bezahlt, und Hondius fertigte deshalb eine Kopie an, auf der er uns dieſen Preis mittheilt. Auch Sandrart erzählt, daſs der bereits erwähnte, ſchwediſche Geſandte den »Eulenſpiegel« für 200 Thlr. erworben hätte. Ueberhaupt ſtanden die Kupferſtiche des Lukas ſchon frühzeitig hoch im Preiſe. Zur Zeit des Karel van Mander, alſo um 1600, bezahlte man für die Ausſtellung Chriſti, die Bekehrung des Paulus, den Magdalenentanz, die Anbetung der Könige und die groſse Kreuzigung je einen Goldgulden. Sandrart hatte von dem Maler Johann Ulrich Mayer erfahren, daſs deſſen Meiſter, der groſse Rembrandt, auf einer Auction 24 gute Abdrücke für 1400 Gulden erſtand, und im Jahre 1659 kaufte man das Blatt mit der Eſther vor Ahasver in Paris um 215 Livres für die kaiſerl. Bibliothek in Wien. Der Grund dieſer ungewöhnlich hohen Preiſe mag einestheils darin liegen, daſs die Platten bei der auſserordentlichen Feinheit des Stiches nur Abdrücke in beſchränkter Zahl erlaubten, andrerſeits in der groſsen Beliebtheit, deren ſich Lucas von Leyden zu allen Zeiten erfreute. In unſeren Tagen hat ſich der Eifer der Kupferſtichſammler mehr auf die ſeltenen als auf die bedeutenden Stiche des Meiſters geworfen. So erzielte der »Eulenſpiegel« auf einer Auction im Jahre 1871 den enormen Preis von 4500 M. —

Seit dem Jahre 1525 beginnt allmälig eine entſcheidende Wendung in der Kunſtweiſe des Meiſters. Die italieniſche Renaiſſance hatte inzwiſchen ihren ſiegreichen Einzug in Deutſchland gehalten, und Lukas beſaſs nicht originale Kraft genug, um ihrem Andrange zu widerſtehen. Ueberdies galt die »antikiſche Art« damals überall für das Beſſere, welchem der einheimiſche Kunſtſtil das Feld zu räumen hatte. Wie wir geſehen, war Lucas inzwiſchen mit Jan von Mabuſe in Verkehr getreten. Vielleicht übte auch dieſer, welcher bekanntlich einer der erſten Vorkämpfer des italieniſchen Stils in Holland war, ſeinen Einfluſs auf den jüngeren Kunſtgenoſſen. Am mächtigſten aber wirkten auf ihn die Kupferſtiche des Marc Anton, dem er in der Zeichnung, in der breiten Fuhrung des Grabſtichels und in ſeiner raffinirten Technik im Allgemeinen gleichzukommen ſuchte. Leider nahm er ſich mehr die letzten Schöpfungen des Meiſters von Bologna zum Vorbild, als deſſen frühere Stiche, zu denen ihm ein Rafael die Zeichnungen hergab. Die wenig erfreuliche, ſchwülſtige und verblaſene Manier eines Giulio Romano zeigt ſich bei dem deutſchen Meiſter von ihrer ſchlimmſten Seite, und ſo vermögen uns die Werke ſeiner letzten Jahre nicht das geringſte Intereſſe abzugewinnen. Seine Mängel zeigen ſich hier unverhüllt; dagegen hat die originelle und markige Charkteriſtik, welche uns die bisher betrachteten Stiche anziehend und künſtleriſch bedeutend erſcheinen lieſs, einem conventionellen Schönheitsideal weichen müſſen, welches in keiner Weiſe für den Verluſt entſchädigt. Glücklicherweiſe gehören nur etwa zwanzig Blätter dieſer Periode an, welche vom

Digitized by Google

Jahre 1529 bis zu ſeinem Tode reicht. Die Schöpfungsgeſchichte behandelte er damals in ſechs Blättern; den Sündenfall noch zweimal in verſchiedenem Format, wobei der Wetteifer mit Marc Anton beſonders deutlich wird. An die Stelle natürlicher, einfacher Empfindung iſt ein demonſtratives Pathos getreten, welches ſich in faſt declamatoriſchen Bewegungen kund giebt, wie z. B. in der Eva, welche den Tod Abels beklagt. Völlig in abſtoſsende Manierirtheit verſunken ſind die Darſtellungen der ſieben Tugenden, Mars und Venus von 1530 und die kleine Pallas, die letzte Arbeit des Meiſters, welche er nicht ganz vollendet zurückliefs.

Aus den Jahren 1527 und 1528 ſind uns einige vortreffliche Blätter erhalten, welche ein Uebergangsſtadium von der deutſchen in die italieniſche Manier repräſentiren. Vier ornamentale Compoſitionen kommen den beſten Schöpfungen der deutſchen Kleinmeiſter, eines Aldegrever, eines S. Beham vollkommen gleich. Zwei ſchön gezeichnete Genien, welche einen Helm und eine Fahne tragen, und zwei geflügelte Genien als Wappenhalter ſtehen ebenfalls unter dem glücklichen Einfluſs der deutſchen Renaiſſance. Eine Venus, welche mit Amor auf Wolken ſchwebt, neigt ſich bereits mehr dem italieniſchen Stile zu. Auffallend iſt die franzöſiſche Deviſe: Venus La tres belle deesse d'amours. —

Auch in der Radirung hat ſich Lucas von Leyden, wahrſcheinlich nach dem Vorgange Dürers, verſucht. Die bedeutendſten ſeiner Radirungen, wie der Eulenſpiegel, eine hl. Catharina und das ſchöne Portrait des Kaiſers Maximilian, fallen in das Jahr 1520 In letzteren beiden Blättern vereinigt ſich noch die Radirnadel mit dem Grabſtichel. Bei dem Portrait des Kaiſers z. B. iſt der Kopf ausſchliefslich mit dem Grabſtichel ausgeführt, während die Bruſt, die Balkonbrüſtung, hinter welcher der Kaiſer ſtehend gedacht iſt, und das übrige Beiwerk geätzt iſt.

Lucas fertigte auch Zeichnungen für den Holzſchnitt an. Doch fand die Feinheit ſeiner Zeichnung keine geeigneten Interpreten. Unter der Hand des Formſchneiders ging beinahe Alles verloren, was für ſeine Kunſtweiſe charakteriſtiſch iſt. Deshalb können die Holzſchnitte, von denen uns etwa dreiſsig erhalten ſind, keinen Vergleich mit den groſsartigen Werken eines Dürer aushalten. Beſonders bemerkenswerth ſind zwei Folgen, welche in je ſechs Blatt die unheilvolle Herrſchaft des Weibes über den Mann illuſtriren: Eva reicht dem Adam die verbotene Frucht, Simſon wird von ſeinem Weibe der Haare beraubt, Salomon betet, von ſeinen heidniſchen Weibern verleitet, die Götzen an, der Zauberer Virgil, der von ſeiner Buhlerin in einem Korbe aufgehängt wird, nach einer mittelalterlichen Legende, von Lucas auch in Kupfer geſtochen u. ſ. w.

Dieſe Compoſitionen zeichnete Lucas unmittelbar auf den Holzſtock; wie er denn auch für die Kupferſtiche keine beſonderen Zeichnungen angefertigt zu haben ſcheint, was bei ſeiner aufserordentlichen Productivität erklärlich iſt. Wenigſtens iſt keine von ſeinen Zeichnungen auf unſere Zeit gekommen; alles, was in öffentlichen Sammlungen unter ſeinem Namen geht, iſt entſchieden unächt.

Dagegen exiſtiren einige Kupferſtiche aus ſpäteren Jahrhunderten, welche entweder nach Zeichnungen oder nach Gemälden des Lucas angefertigt ſind. Leider haben die Kupferſtecher ſoviel von ihrem eigenen Stile hineingetragen,

Digitized by Google

dafs der Charakter des Originales wenig oder gar nicht erkennbar ift. Am nächften kommt ihm ein Stich in rundem Format von F. Dolendo: die Sibylle zeigt dem knieenden Kaifer Auguftus die in Wolken erfcheinende Madonna mit dem Chriftkinde, wahrfcheinlich nach einem Glasgemälde. Schöne Compofitionen find ferner die vier Evangeliften in ihren Arbeitszimmern, geftochen von C. van Pafch, unbedeutender das Bruftbild einer Madonna und die heilige Familie in einer Halle aus dem Kunftverlage des H. Goltzius. —

Lucas von Leyden ftarb, wie wir gefehen, im Alter von 39 Jahren. Für die Kunftgefchichte ift diefer frühe Tod kein Verluft, da die letzten fünf Jahre feiner Thätigkeit bereits den offenbaren Verfall feiner Kunft bezeichnen. Mit dem Augenblicke, wo er fich dem italienifchen Stile zuwendet, hörte feine Bedeutung auf eine Originale zu fein. Er gehörte der alten, ftrengeren Kunftrichtung an, welche in Dürer und ihm ihren Abfchlufs fand. Im Boden der Renaiffance, welche Anmuth und heiteres Spiel an die Stelle des alten charaktervollen Ernftes fetzte, vermochte feine Kunft keine Wurzeln zu faffen. Indem er aber das tägliche Leben in den Kreis feiner künftlerifchen Thätigkeit zog und im Grunde genommen zu ihrem Mittelpunkte machte, begründete er die Genremalerei und darf in diefer Hinficht als Bahnbrecher einer neuen Richtung gelten, welche erft im folgenden Jahrhundert zu vollfter Entwicklung gelangte.

Zwei Selbftporträts des Meifters find uns erhalten. Das eine aus feiner früheften Zeit ift nach dem Originalgemälde (oder Zeichnung) von Andreas Stockius geftochen und von Hondius herausgegeben. Der Dargeftellte erfcheint im Bruftbild, das Haupt mit einer grofsen Mütze bedeckt, unter der fpärliche Haare über die niedrige Stirn herabfallen. Das Geficht ift ftark und knochig, die Nafe breit und der Mund auffallend grofs bei kurzem, wenig entwickeltem Kinn. Aber die grofsen feelenvollen Augen mit ihrem tiefen, finnenden Ausdruck zeigen, dafs wir einen bedeutenden Menfchen vor uns haben. Die frühe Reife des Knaben hat feinen Zügen einen ernften und beinahe feierlichen Ausdruck aufgeprägt. Das andere Bild ift ein Kupferftich vom Jahre 1531, das letzte Blatt des Meifters, welches unter deutfchem Einflufs fteht (f. das Porträt S. 3). Die Züge haben fich wenig verändert, nur ift das Geficht hagerer und knochiger geworden, find die Lippen noch fefter zufammengekniffen und hat der Blick an Ausdruck und finnender Betrachtung noch mehr gewonnen.

Quentin Massys.

Geboren 1466 zu Löwen, † 1530 zu Antwerpen.

Während Gerhard David zu Brügge, obgleich ein bedeutender und fruchtbarer Maler, ſo ſehr in Vergeſſenheit gerieth, daſs ſein Name in unſeren Tagen gleichſam neu entdeckt werden muſste, erhielt ſich der ſeines Zeit- und Kunſtgenoſſen Quentin Maſſys (auch Matſys, Meſſys und Metſys genannt) ununterbrochen in ehrender Erinnerung. Er verdankt dies zum Theil freilich ſeinem wirklich ſehr groſsen künſtleriſchen Verdienſte, welches ihm ſchon bei ſeinem Leben ein ungewöhnliches Anſehen verſchafft hatte und durch ein ausgezeichnetes und ergreifendes, im Dome von Antwerpen Allen zugängliches Gemälde dem Gedächtniſſe ſeiner Mitbürger gegenwärtig erhalten wurde. Indeſſen trug wohl nicht weniger der Umſtand dazu bei, daſs die Sage ihn zum Helden eines kleinen Romans machte, den man gern wiederholte und den noch in unſerer Zeit Gottfried Kinkel in ſeinem bekannten Epos behandelte. Man nannte ihn den Schmied von Antwerpen und erzählte, er ſei urſprünglich Grobſchmied geweſen, habe ſich dann aber, um die Neigung ſeiner Geliebten oder die Einwilligung ihres Vaters, eines Malers, zu gewinnen, der Malerei gewidmet, und verdanke mithin den groſsen Erfolg, den er in dieſer Kunſt hatte, recht eigentlich — der Liebe. Ob dieſe Sage, die man ſpäter mit vielen Nebenumſtänden und mit genauer Namensangabe der dabei betheiligten Perſonen vortrug, vollkommen wahr iſt, muſs dahin geſtellt bleiben. Carel van Mander in ſeinem Malerbuch führt ſie zwar an, ſcheint ſie aber zu bezweifeln, indem er den Uebertritt Quentin's vom Schmiedehandwerk zur Malerei dadurch erklärt, daſs derſelbe nach einer ſchweren Krankheit, während er noch zu ſchwach geweſen, um den Hammer zu ſchwingen, ſeinen Unterhalt durch Illuminiren von Heiligenbildern geſucht, dabei ſein Farbentalent kennen gelernt und Neigung zur Malerei gewonnen habe. Jedenfalls aber iſt die Anecdote ſehr alt, da ſie ſchon den Verſen zum Grunde liegt, welche der gelehrte Lampſonius für das i. J. 1572, alſo etwa vierzig Jahre nach dem Tode unſeres Meiſters bei Hieronymus Cock in Antwerpen herausgekommene Portrait deſſelben verfaſste. Der Gedanke, daſs ihn die Liebe zum Maler gemacht habe, der hier in elegante und gelehrte Verbindung mit Vulkan und Venus gebracht iſt, ſchien ſo anziehend, daſs er dann auf dem Leichenſtein, den die Verehrer

unſeres Meiſters ihm hundert Jahre nach ſeinem Tode weiheten, in einer andern, noch beliebteren Verſion wiederholt iſt:

»Connubialis amor ex mulcibre fecit Apellem« —
Liebe und Luſt zur Ehe, ſie machten den Schmied zum Apelles.

Dieſer Uebertritt vom Schloſſerhandwerk zur Malerei, wenn man ihn überhaupt als eine hiſtoriſch erwieſene Thatſache betrachten kann, fällt jedenfalls in die frühe Jugend unſeres Quentin, da er ſchon im Jahre 1491—1492, wie wir urkundlich wiſſen, als Meiſter in die St. Lucasgilde zu Antwerpen eintrat und daſelbſt dann eine lange Reihe von Jahren bis zu ſeinem 1530 erfolgten Tode in ſehr angeſehener, wahrſcheinlich auch äuſserlich glänzender Stellung lebte. Er war ein groſser Freund der Muſik ſowohl als Poeſie und ſoll in beiden Künſten ſogar productiv geweſen ſein. Auch ſcheint er Umgang mit den damals in Antwerpen lebenden Gelehrten gehabt zu haben. Der berühmte Thomas Morus, welchem Erasmus und der Antwerpener Gelehrte Petrus Aegidius ihre von der Hand Quentin's gemalten Bildniſſe geſchickt hatten, beſingt ihn in klaſſiſchen lateiniſchen Verſen als den Erneuerer der alten Kunſt, der nicht geringer ſei, als der groſse Apelles, und unſer Albrecht Dürer notirte in dem Tagebuche ſeiner niederländiſchen Reiſe (1520—1521), daſs er »in des Meiſters Quentin Hauſe geweſen ſei.« Sein Geburtsjahr iſt 1466, der Ort ſeiner Herkunft nicht, wie man früher allgemein annahm, Antwerpen, ſondern Löwen. Somit ſtammte er aus Brabant, aus der der flandriſchen Schule am nächſten ſtehenden und doch nicht angehörigen niederländiſchen Provinz, und dies ſcheint von Wichtigkeit. Denn es gab ihm die Möglichkeit, ſich über den lokalen Charakter und die bisher ſeit dem Beginn des Jahrhunderts faſt unverändert gebliebene Richtung der flandriſchen Schule zu erheben, ohne die Kraft und Eigenthümlichkeit niederländiſcher Empfindungsweiſe aufzugeben. Er ſtand nahe genug, um ſich die Vorzüge der früheren Leiſtungen der vaterländiſchen Kunſt anzueignen, ohne im Einzelnen daran gebunden zu ſein. Carel van Mander hält es für nöthig, im Appendix zu ſeinem Werke ausdrücklich zu bemerken, daſs er die Malerei »bei Niemand« gelernt habe, und dieſes Wort, welches vielleicht mit jener ſeiner ſagenhaften Liebesgeſchichte in einem inneren Zuſammenhang ſtehen mochte, iſt in der That charakteriſtiſch für ſeine künſtleriſche Bedeutung. Er war von keinem Einzelnen der bisherigen Meiſter unmittelbar abhängig und bewegte ſich mit gröſserer künſtleriſcher Freiheit als alle Früheren, mit Ausnahme der Brüder van Eyck.

In Antwerpen ſowohl wie in Löwen zeigt man kunſtreiche Schloſſerarbeiten, welche Quentin vor ſeinem Uebertritte zur Malerei gefertigt haben ſoll, dort die Bedachung eines Brunnens vor dem Dome, hier den Deckel eines Taufbeckens in der Peterskirche, von welchem übrigens neuerdings ein Theil abhanden kam. Ob ſeine Autorſchaft an dieſen Werken begründet iſt, muſs man natürlich dahin geſtellt ſein laſſen, jedenfalls aber iſt es richtig, daſs er ſich auch ſpäter noch mit Metallarbeiten beſchäftigte. Er hatte namentlich i. J. 1519 ein Portrait des Erasmus, wie dieſer ſelbſt in einem ſeiner Briefe erzählt, mit lateiniſcher und griechiſcher Inſchrift, anſcheinend eine Medaille, in Erz gegoſſen (Erasmus: Epistolae, Lib. XIX. ep. 43 — »Effigiem meam fudit aere.«). Wahrſcheinlich aber war dies nur ein vereinzelter, vielleicht aus Verehrung für den berühmten Gelehrten

ATLANTIDEAN LECTURE. At the Hall of Records, Aaron leads the Atlantidean delegation in a lecture on the history of the Atlantic Ocean.

handlung zu treten und das Bild für die Stadt zu erwerben. Die allerdings nach damaligen Verhältniſſen höchſt bedeutende Summe von 1500 Fl., welche die Schreinergilde in den Stand ſetzte, ſich ein eigenes Haus erbauen zu laſſen, zeigt den groſsen Werth, den die kaufmänniſche Stadt dieſem künſtleriſchen Schatze beilegte.

Die Mitteltafel enthält die Grablegung Chriſti. Die Freunde des Herrn ſind vom Kreuze her, das wir auf einer Höhe im Hintergrunde des Bildes aufgerichtet ſehen, im Thale vor der Grabeshöhle angelangt und haben die geliebte Leiche auf den Boden niedergelegt, um ſie zur Beſtattung vorzubereiten und ihrem Schmerze Raum zu geben. Die Geſtalten ſind faſt in natürlicher Gröſse. Chriſti Körper, von den tragenden Männern geſtützt, liegt im nahen Vorgrunde, nicht in perſpectiviſcher Verkürzung, ſondern der Breite des Bildes entſprechend und den mittleren gröſseren Theil desſelben einnehmend. Magdalena, die ſich in heftigem Schmerze zu den Füſsen ihres Erlöſers niederbeugt, iſt mit demſelben in gleicher Linie im untern Theile des Bildes; den höheren Theil füllen die übrigen Begleiter in ziemlich gedrängter Gruppe und daher in faſt unverkleinerten Verhältniſſen. Die Anordnung iſt alſo keineswegs perſpectiviſch, dennoch aber von ſehr deutlicher Regelmäſsigkeit. Jener unterſten, ſchon erwähnten Linie, welche durch den Körper des Heilandes und der Magdalena gebildet wird, entſpricht weiter oben eine zweite, bezeichnet durch drei Köpfe halbgebeugter Perſonen, Joſephs, Mariens und einer Begleiterin, und ebenſo noch höher eine dritte, in welcher die Köpfe der übrigen fünf Perſonen (des Joſeph von Arimathia, eines andern Begleiters, der die Dornenkrone trägt, des Johannes und zweier Frauen) ſtehen. Da die Geſtalten ſo geordnet ſind, daſs ſie ſich möglichſt vollſtändig zeigen, ſo iſt die obere Linie breiter als die mittlere und dieſe wiederum als die untere, ſo daſs das Ganze die Form einer umgekehrten, abgeſtumpften Pyramide bildet. Der Chriſtuskörper iſt mit ſichtbarem Streben nach anatomiſcher Genauigkeit ausgeführt. Muskeln, Sehnen und Adern ſind ſorgfältig ausgearbeitet, faſt mehr, als der Maler es zu beherrſchen im Stande war. Der Körper iſt mager und hart, die Biegungen der Glieder haben nicht die charakteriſtiſche Form, welche in der erſten Zeit nach dem Tode, vor der Erſtarrung der weichen Theile in den willenloſen, bloſs durch die Schwere beſtimmten Bewegungen entſteht. Der Kopf iſt blutlos, aber durch Wunden und Todeskampf ſchmerzhaft entſtellt. Wenn indeſs auch die ganze Geſtalt das Gefühl irdiſcher Gebrechlichkeit in höherem Grade gibt, als wir von der Leiche des Heilandes erwarten, ſo wird dieſer Eindruck durch die Umgebungen, durch den ebenſo ſtarken und herben Ausdruck der Trauer an den Begleitenden gemildert. Die leidenſchaftliche Magdalena, tief ſich hinabbeugend, um mit ihren Haaren, die ſie in lindernde Narden getaucht, die Füſse ihres Herrn zu ſalben, zeigt in der Form der Biegung die ſchnelle, gegen ſich ſelbſt ſchonungsloſe Bewegung des Körpers. Maria ſcheint zu erliegen; ihr Antlitz iſt bleich, faſt wie das des Leichnams, die Muskeln der Stirn drücken die ſchweren Augenlider tief über das weinende Auge herunter, und ähnliche ſcharf gebrochene Züge um Mund und Kinn zeigen, wie der Schmerz jeden Nerv durchdringt. Nicht weniger ſprechend iſt der Ausdruck der neben ihr beſchäftigten Frau, die wehmuthigen Blickes mit der einen Hand nach

einem Schwamm greift, den ihr eine dritte Frau darreicht, um den linken Arm Chriſti zu waſchen, den ſie mit der andern Hand unterſtützt hält. Einer der Begleiter, die Dornenkrone tragend, ſcheint mehr entrüſtet; aber in den Mienen Joſephs von Arimathia ſieht man auch im Kummer den Ausdruck des Wohlwollens und männlicher Milde. Johannes hat die in der früheren Kunſt typiſch gewordenen faſt quadraten, trockenen, vom Schmerze ſtark angezogenen Züge. — So blicken wir in eine Welt, in der ſich Alles tief, beſtimmt, ernſt ausſpricht. Der Schmerz zeigt ſich nicht bloſs auf der Oberfläche der Geſtalten, ſondern man ſieht ihn in ihrem Innern wirken, ſie gewaltſam bewegen, ihre ruhige Haltung durchbrechen. Selbſt die Bildung der Körper ſcheint nicht die gewöhnliche, ſanfte geweſen zu ſein, ſondern eine leidenſchaftlich ſchnelle, die, plötzlich hervortreibend, mehr zu geradlinigen Winkeln als zu weichen Rundungen führte. Sogar die äuſsere Natur, die Landſchaft, zeigt nur ſchroffe Formen; ſie iſt gebirgig, wild und läſst, indem ſie oben hinter der Gruppe hervortritt und nahe an den Scheitelpunkt des Bildes emporſteigt, nur geringen Raum für den Himmel.

Auch im Colorit zeigt ſich Maſſys eigenartig und gegenüber ſeinen Vorgängern fortgeſchritten. Sie Alle (mit Ausnahme vielleicht des Hubert van Eyck, Dierick Bouts und Gerhard David) hatten meiſt nur mit ganzen Farbentönen gearbeitet, die ſie ungebrochen und ohne weichere Uebergänge nebeneinander ſtellten, z. B. ein volles Blau, Roth u. ſ. w. Maſſys dagegen, wenn er auch die kräftigeren Dur-Accorde hat, neigt ſich doch mehr den zarteren Molltönen zu; er modellirt mit feinen Uebergängen, ſowohl in der Carnation, als in den Gewandungen. Auch gebraucht er mit Vorliebe kühle, gebrochene Farben als Localtöne. Ganz beſonders eigen ſind ihm die iriſirenden, ſchillernden Stoffe, die er namentlich gerne bei der Bekleidung der Frauen anbringt. So auch in unſerem Bilde, wogegen er mit ſeiner Symbolik die Männer mehr in dunkle Gewänder gehüllt hat. Es ſind die ſchwanken, weicheren Gefühle des Weibes, die in jenen anklingen, dagegen die ernſtere, männliche Faſſung, die ſich in den tieferen Tönen des Colorits ausſpricht. Das Einzige, was vielleicht aus der alten Zeit noch zu viel herübergenommen erſcheint, ſind der überreiche Kopfſchmuck der Frauen und die vielen Brokatſtoffe, welche den äuſseren Sinn des Beſchauers zu ſehr in Anſpruch nehmen und von der ſeeliſchen Stimmung, die mit ſo ergreifender Wahrheit und Kraft angeſchlagen iſt, ablenken. Mit getheiltem Intereſſe verfolgen wir unwillkürlich die mannigfachen Muſter, womit Gewänder und Kopfbedeckungen ausgeſtattet ſind, und das Pathos wird dabei unläugbar abgeſchwächt, zumal für uns Moderne, die bei jedem älteren Deſſin ſofort an Vorlagen zur Förderung des Kunſthandwerks denken.

Weniger als das Hauptbild befriedigen die Seitentafeln. Während jenes die Figuren in unſerer unmittelbaren Nähe, ganz im Vordergrunde hat, ſind hier auf ſchmalerem Raume verwickelte Gruppen tief perſpectiviſch dargeſtellt. Auf dem rechten Flügel (im Sinne des Bildes, nicht des Beſchauers) ſitzt im Vordergrunde beim feſtlichen Mahle Herodes in offener Halle, vor Dienern und Zuſchauern, während die Tochter der Herodias das Haupt des Täufers ihrer Mutter hinhält, die mit dem Meſſer hineinſchneidet.

Die Aufgabe, den Kampf des Leichtſinns und der Eitelkeit mit dem nicht

Digitized by Google

völlig erloſchenen Gefuhle in der jugendlich zarten Geſtalt auszudrücken, war für die Richtung und Zeit unſeres Künſtlers zu ſchwer. So feinen und gemiſchten Empfindungen entſprach die Ausbildung der Form noch nicht; ſelbſt die leichte tanzende Bewegung des Körpers erſcheint gezwungen und ungelenk. Die andere Seitentafel gibt die Marter Johannes des Evangeliſten. Er ſteht nackt im Keſſel mit ſiedendem Oele. Im Vordergrunde machen ſich beſonders die Henker bemerklich, welche in der Tracht flamländiſcher Bauern mit braunen muskulöſen Armen unter aufgezogenen Hemdärmeln tüchtig arbeiten, um das Feuer unter dem Keſſel anzuſchüren. Im Hintergrunde ſind etwas unklare Gruppen von Zuſchauern und Kriegsleuten. Die genaue Charakteriſtik der Köpfe und die feinen, harmoniſch geſtimmten Farben ſind wie im Hauptbilde; und wenn die Seitentafeln in der Anordnung und im Ausdrucke nachſtehen, ſo mögen die Beſteller des Bildes, die Mitglieder der Schreinergilde, einen Theil der Schuld haben, indem ſie den Maler nöthigten, mehr Geſtalten zu vereinigen, als er nach ſeiner Auffaſſungweiſe beherrſchen konnte. Anders iſt dies auf den Aufsenſeiten der Flügel, wo ſich nur die beiden Johannes grau in Grau dargeſtellt finden.

Vergleichen wir dieſes Bild mit den Werken der früheren flandriſchen Maler, van Eyck's und ſeiner Schüler, ſelbſt noch mit Schoreel, Quentin's jüngerm ſchon in Italien gebildeten Zeitgenoſſen, ſo zeigt ſich eine bedeutende Verſchiedenheit nicht bloſs der Auffaſſung des Gegenſtandes, wie ſie etwa durch die beſondere Perſönlichkeit des Malers beſtimmt ſein mochte, ſondern des Stils, der Anſicht des Künſtlers von ſeiner Aufgabe. Jener ältern Schule war das Bild durchaus ein Stück der geſammten Welt, in welchem ihre weſentlichen Theile wenigſtens angedeutet, Himmel und Erde in ihrer Bedeutung angezeigt ſein muſsten. Darum verlegten ſie die Handlung gern in's Freie und liebten möglichſt weite, reich ausgeſtattete Fernen, Fluſsthäler mit Bergen und Bäumen, mit Städten und Burgen. Wo ſie dies aber nicht konnten, bei Scenen, die im Innern eines Gebäudes vorgehen, geben ſie wenigſtens durch die geöffnete Thür einen Blick in's Freie oder laſſen die Sonnenſtrahlen in den Scheiben des Fenſters ſpielen. Für dieſe Geſammtwelt war die Handlung mit ihren Geſtalten der Mittelpunkt; aber auch nicht mehr. Der Schauplatz war faſt ebenſo wichtig wie die Handelnden ſelbſt, und dieſe wurden daher in kleinerem Maaſsſtabe und ſo dargeſtellt, daſs ſie nicht die ganze Breite der Tafel einnahmen, ſondern ſchon im Vorgrunde für den Anfang der landſchaftlichen Umgebung, die ſich in den Hintergrund fortzog, Raum lieſsen. Die menſchlichen Geſtalten erhielten zwar genaue und liebevolle Behandlung, aber nicht mehr wie alles Andere. Ohne genaue anatomiſche Ausführung und ohne ideale Schönheit ſind ſie in der Welt dieſer Künſtler zwar die bedeutendſten Geſchöpfe, aber ihr Vorrang iſt mehr ein Vorzug des Grades als der Gattung. Sie ſind nicht der ausſchlieſsliche Gegenſtand des Intereſſes, neben welchem das Uebrige bloſses Beiwerk wird; die Gruppe der Handelnden fügt ſich daher ſehr deutlich in die perſpectiviſche Anordnung des Ganzen nach der Mittellinie. An ihren Geſtalten ſelbſt, an dem reichen Schmucke ihrer Gewänder und Waffen iſt wieder das Einzelne ſo bedeutend, daſs auch hier noch die Würde der menſchlichen Form ſich nicht völlig von den übrigen Dingen losſagt. Da hiernach die Einheit des Ganzen weniger durch die Handlung her-

Digitized by Google

Pl. 1 Massacre de Stinkelboek. Gravure sur bois de Theodor de Bry, d'après un dessin de Jacques Le Moyne de Morgues, 1591. Le dessin original de Le Moyne de Morgues est perdu. Il a été reproduit par Theodor de Bry dans son ouvrage *Grands Voyages*, publié à Francfort-sur-le-Main en 1591. Cette gravure est la première représentation connue d'un massacre de Timucuas par les Espagnols. Elle a été reproduite dans de nombreux ouvrages, notamment dans *Histoire de la Floride française* de Charlevoix, publié à Paris en 1744.

nahen und darum nur in wenigen grofsen Maſſen hingeſtellten Gegenſtandes, eine Säule oder wenige Stufen ſtatt des Gebäudes, einen Baum ſtatt des Waldes. Und gewöhnlich auch dies nicht, oder doch ſo behandelt, daſs es neben dem eigentlichen Gegenſtande des Bildes, neben dér Gruppe und den Handelnden als bedeutungslos verſchwindet. Kaum erinnert ſich der aufmerkſame Beſchauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, daſs er neben dieſen Geſtalten noch ein Beiwerk geſehen habe. Jene Geſammtwelt iſt nicht mehr, ſie iſt in die menſchliche Geſtalt aufgegangen, dieſe aber dafür in aller Bedeutſamkeit und in voller Kraft gegeben. Sie völlig zu verſtehen, zu durchdringen, ſie in aller Eigenthümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder aufzufaſſen, iſt daher auch in einem ganz anderen Verhältniſſe, als in jener früheren Epoche, das Streben und die Meiſterſchaft des Künſtlers. Den Beginn dieſes Strebens erkennen wir in unſerem Bilde Quentin's. Schon hier ſind die Geſtalten nicht mehr blos Theile, wenn auch die edelſten und bedeutendſten des Werkes, ſondern ſein ganzer Inhalt. Faſt in menſchlicher Gröſse, nahe, unmittelbar vor uns geſtellt, nehmen ſie unſere Aufmerkſamkeit ungetheilt in Anſpruch. Dieſe Veränderung des Standpunktes bedingte aber ſogleich eine vollſtändige, genau in's Einzelne eingehende Ausführung, denn nur dieſe konnte bei dem Maſsſtabe wirklicher Gröſse genügen und ferner viel ſtärkeres, lebendigeres Pathos des Ausdrucks, denn nur dieſes konnte dem Detail des Körperlichen geiſtige Einheit geben, mithin eine bedeutende Aenderung des bisherigen Stils. Daſs Quentin dies erkannt habe, zeigt ſich auf unſerm Bilde vollſtändig. Der Körper Chriſti in allen ſeinen Einzelheiten iſt mit ſichtbarem Studium des Nackten ausgeführt, ſogar wie die Spannung der Sehnen und die Erſtarrung der Glieder vermuthen läſst, nach einem wirklichen Leichname. Durch die Anordnung der Gruppe in einer neuen, bisher nicht üblichen Form hat er ſich Raum verſchafft, um alle Geſtalten deutlich und mit dem gröſseren Theile ihres Körpers zu zeigen. In ihrer Bewegung und im Ausdruck der Geſichtszüge hat er ſichtbar gerungen, ſtärkeres Pathos zu geben als ſeine Vorgänger. Freilich fehlt es ihm hier noch zum Theil an den Mitteln, um dieſen neuen Rückſichten völlig zu entſprechen, namentlich genügt ſeine Kenntniſs des menſchlichen Körpers nicht, um die zahlloſen Veränderungen, die jede äuſsere oder innere Bewegung in den zarteren Theilen hervorbringt, mit Freiheit und Leichtigkeit zu geben. Die Leidenſchaft ſcheint mehr dem Körper Gewalt anzuthun, ihn zu brechen, als ihn zu durchdringen. Er war ſich aber auch der Conſequenzen ſeines veränderten Standpunktes noch nicht ganz bewuſst. Sein Fortſchritt war, wie jeder Fortſchritt, ein einſeitiger, durch welchen er die Vorzüge der früheren Schule aufgab, ohne ſogleich den dadurch entſtehenden Mängeln abzuhelfen. In der Eyck'ſchen Schule konnten die menſchlichen Geſtalten, weil ſie die Aufmerkſamkeit nicht ſo ausſchlieſslich beſchäftigten, in der ſie umgebenden Wirklichkeit auch die Züge wirklicher Perſonen ohne Verſchönerung, mit allen Zufälligkeiten wohl ertragen. Hierdurch hatte der Künſtler einen groſsen Vortheil für die Wahrheit des Ausdrucks. Denn bei einer mehr idealen Auffaſſung bildet ſich die Geſtalt ſelbſt ſchon dem Charakter und der Stimmung entſprechend; dadurch aber hat der Ausdruck, weil er theilweiſe in die feſte Form übergegangen iſt, an ſeiner momentanen Kraft und Bewegung

verloren. Wenn aber, wie im wirklichen Leben, die Geſtalt mehr zufällig, vom Charakter und beſonders von der vorübergehenden Stimmung unabhängig gebildet iſt, ſo ſpricht ſich auch die Seele und die Leidenſchaft des Moments unabhängig aus; ſie erſcheint gewaltiger dadurch, daſs ſie den ihr fremden Körper ſo ſtark bewegt. Durch jene unbefangene Auffaſſung konnten daher die Maler den Gefühlsausdruck viel ſtärker und erſchütternder darſtellen. Das Aufnehmen ſo höchſt individueller Geſtalten, die Darſtellung der gemeinen menſchlichen Natur (um mich des hergebrachten Ausdrucks zu bedienen) hatte aber auch gewiſſe Nachtheile. Härten der Formen und der Bewegungen an einzelnen, widerſtrebende Linien an mehreren Geſtalten, der Schein des Uebertriebenen im leidenſchaftlichen, des Süſslichen im ſanften Ausdrucke, endlich — denn auch dies folgte aus dem Streben nach Wirklichkeit und Mannichfaltigkeit — ein unruhiger, gebrochener Faltenwurf der Gewänder waren nicht zu vermeiden. Allein dieſe Mängel verſchwinden für den, welcher in der Weltanſchauung des Künſtlers ſtehen bleibt. Die Vereinigung der Gruppen, der landſchaftliche Hintergrund, die übrigen mit Liebe ausgeführten Umgebungen geſtatten nicht, ſich bei den einzelnen Geſtalten oder bei ihrem Verhältniſs unter einander aufzuhalten. Der belebende Gedanke geht durch dieſe Einzelheiten durch, erfüllt ſie, aber hat erſt in dem Geſammtausdruck ſein Ziel. Ein heiterer Ton, gleichſam die göttliche Löſung irdiſcher Verwickelungen verkündend, durchdringt daher das Ganze, und jene Härten, jene zerſtreuenden Mängel, welche der Kritiker herausſucht, ſind aufgelöſte Disharmonien, welche gerade als kräftige Stimmen die Harmonie des Ganzen um ſo voller machen. Alle dieſe Verhältniſſe waren aber nicht mehr da, ſobald man die menſchlichen Geſtalten in gröſserer Nähe und in gröſserem Maſsſtabe zeigte. Die landſchaftliche oder häusliche Umgebung wurde dadurch mehr in den Hintergrund gedrängt, und ihre Bedeutung verminderte ſich eben ſo ſehr, als die der menſchlichen Geſtalten zunahm. Liefs man nun dieſen die Form der höchſten Individualität, der Zufälligkeit des wirklichen Lebens und eben deſshalb den ungemilderten, das Aeuſsere durchbrechenden Ausdruck des Gefuhls, ſo muſsten ſchärfer contraſtirende Disharmonien entſtehen, während die umgebende Aufsenwelt ihre mildernde Kraft verloren hatte. Der höchſte Kunſtzweck, die göttliche Ruhe und Harmonie des Dargeſtellten, war daher verloren, wenn ſie nicht in den Figuren, die nunmehr ausſchliefslich bedeutend waren, wieder hergeſtellt werden konnte; die Körper ſelbſt muſsten regelmäſsiger werden. Der freundliche Ausdruck bloſs wohlgebildeter Züge oder männlicher Kraft und Würde genügte nicht mehr, es bedurfte einer höheren Schönheit des Körpers, in einer Bedeutung, welche die Malerei dem plaſtiſchen Stile näherte.

Eine andere nothwendige Folge war höhere Regelmäſsigkeit und Reinheit im Gemüthsausdruck. Er durfte weder die Einheit der Gruppe, noch die Schönheit der Geſtalt durch heftige Bewegungen entſtellen. Die Geſtalt durfte nicht mehr, wie in der Wirklichkeit, der Seele und der augenblicklichen Stimmung fremd erſcheinen und ſo durch das Hervordringen des Geiſtigen gleichſam gebrochen werden, ſondern ſie muſste ſchon für den beſtimmten Charakter und für den augenblicklichen Ausdruck geformt ſein. Auch hier war daher eine Annäherung an die gröſsere Ruhe der plaſtiſchen Kunſt geboten. Dieſer Conſe-

Plate 1. The Adoration of the Magi, by Hugo van der Goes. Uffizi Gallery, Florence. Hugo van der Goes (1440–1482) was a Flemish painter who worked in Ghent and Bruges. He was a master of the Ghent Guild of St. Luke in 1467. He entered the monastery of Rouge-Cloître near Brussels in 1478 and died there in 1482. The Adoration of the Magi was painted for Tommaso Portinari, a Florentine banker in Bruges, and was sent to Florence in 1483.

Boarding by an armed boat from a man-of-war. (See Article 1021.) The boat is approaching the vessel to be boarded, and the officer in charge is hailing her.

Einklang des Ganzen fühlt und ſogleich darin einheimiſch iſt. Ihm ſind dann dieſe Alten deutlicher als manche Spätern, wie man Geſtalten auf dem Gipfel des entfernteren Berges beſſer erkennt als die im davorliegenden beſchatteten Thale. Das glückliche Loos, auf ſolcher Höhe zu ſtehen, iſt unſerm Quentin nicht geworden; der Kampf, den in ihm die Formen des Mittelalters mit einem Vorgefühle des Modernen führten, gibt ſeinem Werke, wenigſtens für den erſten Anblick, etwas Gebrochenes, nicht völlig Zuſammenſtimmendes. Indeſſen gilt dies nur für den erſten befremdenden Anblick; bei näherem Eingehen verſtehen wir, wie dieſe widerſtrebenden Elemente durch die gleichmäſsige Ausbildung verſchmolzen ſind, und erkennen, beſonders für den Ausdruck des Schmerzes auf der Mitteltafel, einen Ernſt und eine Tiefe, die bei weicherer Harmonie ſchwer zu erreichen ſein dürfte.

Fragen wir, wie dieſer Meiſter dazu gelangt, die neue Richtung einzuſchlagen, ſo verlaſſen uns die Nachrichten. Einige Spätere erzählen, daſs er in Italien geweſen, allein ohne Quelle und nicht mit Wahrſcheinlichkeit. Denn dieſer Umſtand, der ſeinen Zeitgenoſſen bei der unmittelbar folgenden Generation bedeutende Autorität gab, würde nicht leicht übergangen worden, ſondern zu van Mander's Kenntniſs gekommen ſein. Auch ſpricht ſein Stil keineswegs dafür. Zwar näherte er ſich im Gegenſatz gegen die Eyck'ſche Schule inſofern der italieniſchen Auffaſſung, als er die menſchliche Geſtalt aus der Umgebung mehr heraustreten lieſs. Allein den Italienern kam es dabei vorzugsweiſe auf die äuſsere, natürliche Form und (bis Michel Angelo ihnen eine andere Richtung gab) vorzugsweiſe auf die Anmuth der einzelnen Geſtalt an. Hätte daher Quentin von ihnen gelernt, ſo würde er wie Schoreel, Bernhard van Orley u. A. auch vorzugsweiſe in dieſem Sinne ihre Meiſterſchaft anerkannt und ſich an ſie angeſchloſſen haben. Statt deſſen hebt er aber eine ganz andere Seite heraus, indem er das tiefere Studium des Körpers nur zum tieferen Ausdrucke des Gemüths benutzt, was er weder von ihnen, noch von ſeinen Landsleuten lernen konnte. Vollends ſeine meiſt phantaſtiſchen Architekturformen, welche nur im Einzelnen an die Renaiſſance anklingen, dürfen nicht, wie man gemeint, als Beweis gelten, daſs der Meiſter Italien beſucht habe. Er ſteht daher ganz eigenthümlich da und ſcheint wirklich, wie jene Nachricht ſagt, ſein eigner Lehrer geweſen zu ſein, mit der Einſchränkung, daſs er die Brüder van Eyck und namentlich Roger van der Weyden als Vorausſetzung hatte. Vielleicht mag er dann die Erzählungen mancher aus Italien heimkehrender Künſtler, mehr als ihre Studien, in germaniſchem Sinne aufgefaſst haben und dadurch zu ſeinen Fortſchritten angeregt worden ſein. Jedenfalls aber gibt dieſe höchſt eigenartige und doch dem italieniſchen verwandte Wendung den Beweis, daſs das Erſcheinen der neueren Kunſtauffaſſung im Norden nicht äuſseren Einflüſſen, ſondern einem innern Bedürfniſſe und der eigenen Entwickelung zuzuſchreiben iſt.

Sehen wir nun zu, was auſser der weltberühmten Grablegung zu Antwerpen ſonſt an hervorragenden Werken unſeres Meiſters auf uns gekommen. Da ſteht denn in erſter Reihe und — das Zünglein wägender Entſcheidung kann kaum ſchwanken — auf ähnlicher Höhe mit dem genannten Werke der noch reichere und faſt ebenſo groſse Flügelaltar in einer Chorkapelle der St. Peterskirche zu

Digitized by Google

Löwen. Auf dem Mittelbilde die heiligen Sippen in ſymmetriſcher Anordnung; Mutter Anna und die drei Marien mit ihren vier Männern und ſieben Kindern, die Mütter in ſinniger Wechſelbeziehung zu den letzteren, erſtere theils leſend, theils nachdenklich vor ſich hinblickend. Maria und Anna ſitzen in der Mitte auf einer Bank, links und rechts davon die beiden andern Frauen am Boden. Dahinter ſtehen die Männer unter einer Art offener Halle in italieniſchem Stil, durch deren Bogen man in eine weite, hinten von blauen Bergen begrenzte Landſchaft ſieht. Die Seitentafeln enthalten Scenen aus dem Leben Joachim's und Anna's. Links innen die Verheiſsung des Engels an Joachim bei den Hirten im Felde, rechts der Tod Anna's; links aufsen die Uebergabe der Almoſen an den Hohenprieſter durch das junge Paar (dieſer Flügel trägt die Bezeichnung QVINTĒ METSYS SCREEF DIT 1509), rechts die Verweiſung Joachim's aus dem Tempel. Das Bild iſt neuerdings ſehr ſchonend und glücklich in Brüſſel gereinigt worden und ſtrahlt trotz der Dunkelheit des Bewahrungsortes in ſeinem friſchen Glanze zur Luſt jedes Beſchauers. Das Hauptbild mit jener noch etwas alterthümlich gebundenen Anordnung hat die Vorzüge aller echten Bilder Quentin's, ſeine Harmonie der mild gebrochenen Farben, edle Charakteriſtik der Köpfe, zarte Abtönung des duftig ſich vertiefenden Hintergrundes, aber in alle dem wird es weit übertroffen durch die unvergleichlich gefaſsten und mit gröſster Liebe durchgeführten Scenen der Flügelbilder. Man beachte den Ausdruck tiefſten Schmerzes im Angeſicht des aus dem Tempel gewieſenen Joachim, dann den Vorgang mit dem Engel, der ſo charakteriſtiſch mit der einen Hand nach oben, wo der Verlaſſene und Verhöhnte ſeinen Troſt ſuchen und mit der andern nach der Stadt deutet, wohin er, zuverſichtlich auf die Verheiſsung bauend, zurückkehren möge, und betrachte endlich den Tod Anna's, eine Scene, wie ſie ſo wahr und innig bis dahin in der Malerei noch nicht erfaſst worden war. In dieſen Darſtellungen bekundet ſich ein dramatiſcher Künſtler, ein Seelenmaler erſten Ranges. Ein geiſtvoller Beobachter bemerkt dazu: »Uebrigens iſt Maſſys ein Maler, deſſen Beſtes nicht auf den erſten Blick genoſſen wird, und ſo fordert auch dieſes Bild eine gewiſſe Andacht.«

Ein drittes bedeutendes Werk unſeres Künſtlers, früher in der Sammlung des Prinzen von Oranien, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg, zeigt die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde in himmliſcher Glorie ſchwebend, »von zwei Engeln umgeben, deren Einer die Geige, der Andere die Laute ſpielt. Ueber ihr der heilige Geiſt und der ſie krönende Gottvater, unten in Verehrung König David mit der Harfe, zwei Propheten und zwei Sibyllen, von denen die eine nach der Legende den römiſchen Kaiſer Auguſtus auf die Erſcheinung oben aufmerkſam macht. Den Hintergrund bildet eine Landſchaft. Dieſes der mittleren Zeit des Meiſters angehörige Bild fand ſich beim Abbruch der dem heiligen Donatian geweihten Kathedrale von Brügge eingemauert, ein Umſtand, dem man ohne Zweifel ſeine Rettung aus den vandaliſchen Händen der Bilderſtürmer im ſechzehnten Jahrhundert zu danken hat. In der Compoſition hat es etwas Zerſtreutes, doch die weiblichen Köpfe, beſonders der der einen Sibylle, ſind von groſser Feinheit, die der Männer, vor Allen der ſehr edle des Auguſtus, von groſser Energie.«

Im Muſeum zu Antwerpen findet ſich auſser der Grablegung das ergreifende Bruſtbild eines Ecce Homo und die Halbfigur einer Magdalena mit dem Salbgefäſs in offener Halle, eine Jugendarbeit von noch befangener Auffaſſung, magerer Zeichnung und wenig beſtechender Färbung, wogegen die eben dort vorhandenen Bruſtbilder Chriſti als Salvator mundi und ſeiner jugendlich aufgefaſsten Mutter, welche tauſendfach nachgebildet in aller Welt ſind, auf der Grenzſcheide des kirchlich ſtereotypen Andachtsbildes und einer modernen, von der Perſönlichkeit ihres Urhebers eigenartig beſeelten Schöpfung ſtehen. Eigenhändige, faſt noch feiner durchgearbeitete Wiederholungen davon ſind in der Nationalgalerie zu London. Auf der Höhe ſeiner Schaffenskraft malte Quentin die heilige Magdalena noch einmal, wie wir ſie in der Sammlung der Wittwe James Rothſchild zu Paris ſehen. Die halbe Figur der dreiviertellebensgroſsen Büſserin ſteht hinter einer Brüſtung, auf welcher ſich das zierliche goldene Salbgefäſs befindet, von dem ſie eben den Deckel abhebt. »Ihr Geſicht iſt in Zügen und Färbung von ſeltener Zartheit, das Ganze mit dem feinſten Gefühl und vielem Geſchmack durchgebildet. Beſonders reizend ſind die Aermel, von einem Schillerſtoff, welcher in's Lila ſpielt. In der reichen bergigen Landſchaft mit dem Meer, welche den Hintergrund bildet, zeigt der Künſtler ſeine Meiſterſchaft in der Luftperſpective. Zwei Säulen von Achat, welche das Bild an den Seiten abſchlieſsen, ſind ganz den auf dem ſchönen Bilde des Berliner Muſeums ähnlich. Das Ganze ſteht jedoch dem trefflichen Altar in der Kathedrale zu Löwen am Nächſten.«

In der ebengenannten Sammlung befindet ſich eine »Mutter Gottes auf reichgeſchmücktem Throne, welche ihr Kind küſst, aus ſeiner mittleren Zeit, von kindlich reiner Empfindung, warmem, wenn ſchon hellem Ton und tüchtig durchgebildeter Zeichnung. Rechts auf einem Tiſchchen Butter, Weiſsbrod, Früchte und ein Glas Waſſer. Hintergrund: Landſchaft mit einem Brunnen, Gebäuden und weiter Ferne.« Ob das männliche Porträt (Nr. 574 des alten Katalogs) und der durch den Ankauf der Suermondt'ſchen Sammlung gleichfalls nach Berlin gekommene heilige Hieronymus in der Zelle wirklich von Maſſys ſind, wie Waagen für jenes, für dieſes Jul. Meyer und Bode annehmen, müſſen wir hier dahingeſtellt ſein laſſen. Das »unzweifelhafte« Original des vielfach wiederholten Hieronymus glaubte Waagen ſeiner Zeit bei dem Grafen d'Arrache in Turin gefunden zu haben.

Daſs Quentin in der That auch Bildniſsmaler war, das wiſſen wir aus den Briefen des Erasmus, der ſich während ſeines Aufenthaltes in Antwerpen im Jahre 1517 von unſerem Meiſter zuſammen mit dem ihm befreundeten Petrus Aegidius für Thomas Morus malen lieſs. Das Porträt des Erasmus iſt leider verſchollen, das des Aegidius dürfen wir aber in der Sammlung zu Longford-Castle bei London vermuthen, wenigſtens iſt das dort befindliche Exemplar von des Malers Hand, und zwar von einer Beſchaffenheit, daſs wir ihn auch in dieſem Fache hoch zu ſchätzen haben.

Von Bildern in öffentlichen Galerien führen wir endlich noch den »Geldwechsler und ſeine Frau« im Louvre an, ein Werk, das in vorgeſchrittener Lebenszeit des Meiſters gemalt — es iſt »Quinten Matſys schilder 1514« be-

Digitized by Google

Gallegos, con la presidenta Cristina Kirchner como invitada, y con el ministro de Economía, Axel Kicillof, como anfitrión. Los dos días de la cumbre, que reunió a 33 países, fueron de intensa actividad política y diplomática, pero también de mucha diversión. Los mandatarios y sus esposas disfrutaron de un asado en la estancia de Cristina en El Calafate, de un concierto de Fito Páez en el Teatro Colón y de una cena en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Cristina Kirchner y Dilma Rousseff en el MALBA

Cristina Kirchner and Dilma Rousseff at the MALBA

In weiterem Sinne beeinflufst von dem grofsen Antwerpener zeigt fich ein Deutfcher, deffen Name erft kürzlich wieder bekannt wurde, Jan Joest, der Meifter des Todes Mariä, wahrfcheinlich ein Sohn Calcar's. Er macht feinem Vorbilde gröfsere Ehre als jene, wie er denn weitaus der bedeutendfte Maler im erften Viertel des fechzehnten Jahrhunderts am Niederrhein ift. Seine Werke werden nicht felten Maffys felbft zugefchrieben, fo eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 377) in der kgl. Galerie zu Brüffel, eine Lucretia im Belvedere zu Wien und eine heilige Familie im Palazzo Balbi-Piovera zu Genua.

Auch ein gröfserer Sohn unferes Vaterlandes ift hier noch zu nennen, Hans Holbein d. J., der auf feiner niederländifch-englifchen Reife Maffys auf eine Empfehlung von Erasmus durch Vermittelung des Petrus Aegidius kennen lernte. A. von Zahn äufsert fich, gewifs zutreffend, über das Ergebnifs diefer Berührung alfo: »Nach meiner jetzt ganz ficher gewonnenen Ueberzeugung find die Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten Malweife bei Holbein von dem Einfluls feines Aufenthaltes in den Niederlanden, fpeziell von der Einwirkung des Quentin Maffys zu datiren. Als ich unmittelbar nach der Holbeinausftellung die Galerie zu Antwerpen befuchte, fand ich in der ganzen Zeichnung und dem Colorit des Quentin, feiner Farbenbehandlung und mehreren Eigenthümlichkeiten, namentlich der Behandlung des Beiwerks, deutliche Beweife einer vorbildlichen Einwirkung des ältern Meifters, welche bereits in der Darmftädter Madonna erkennbar ift.«

So fand alfo Maffys, der in feiner Heimat ziemlich einfam, weil zu hoch über den ihn umgebenden Talenten ftand, im verwandten Nachbarlande würdige Nachfolge und mit diefer erfreulichen Perfpective fchliefsen wir fein Lebensbild und fügen nur noch aus feinen perfönlichen Verhältniffen bei, dafs er zweimal verheirathet, im Jahre 1530, nicht fehr alt an Jahren, aber herrlich ausgereift in feiner Kunft, verftorben ift.

Schon ziemlich lange vor Quentin's Tode machte fich neben der feinigen eine neue Richtung der Malerei in den Niederlanden geltend und zwar, wie fchon oben angedeutet, durch Künftler, die in Italien fich gebildet hatten. Ihre Werke, die, bei gleicher Richtung auf höhere Anerkennung der menfchlichen Geftalt, weniger die tiefe, ernfte, als die heitere, fanfte Bedeutung darftellten, mufsten das Publikum und die jüngeren Maler anziehen und den bejahrten Meifter wenigftens in der Gunft der Grofsen und der Menge verdunkeln.

Der Erfte, welcher italienifche Studien in den Niederlanden ausführte, fcheint Johann Goffaert, genannt Jan de Mabufe (Maubeuge) gewefen zu fein, geb. angebl. um 1470, † 1532. Sein vormals berühmteftes Werk, ein Altarbild in der Abtei zu Middelburg, bewunderte Dürer weniger der Zeichnung, als des Colorits wegen. In Brüffel traf dann der Letztere den jüngern Bernhard van Orley (Barend van Brüffel) geb. um 1471, † 1541(?), angeblich Rafael's Schüler, durch die Gunft der Stadthalterin Margaretha ausgezeichnet und in vollem Anfehen. Bald darauf kehrte auch Jan Schoreel (1495—1562), ein Holländer aus Utrecht, zurück, und wufste in diefem feinem Vaterlande ebenfalls die neue Richtung mit Beifall zu vertreten. Sie Alle und die Andern diefer erften Generation der neuern Zeit, ein Lambert Lombard, Michael von Coxcyen u. f. w., hatten das Gefühl für die Anmuth der älteren einheimifchen Werke nicht verloren; fie behielten manche Eigenthümlichkeiten der Anordnung und Gruppirung, des Umfangs und der Mannigfaltigkeit bei. In Italien hatten fie vorzugsweife Rafael ftudirt und auch in ihm befonders die fanften, graziöfen Motive

aufgefafst. Jene einzelnen Härten und naiven Unregelmäfsigkeiten, welche die ältere Kunſt ſich erlaubt hatte, mufsten daher verſchwinden; die Geſtalten wurden gröfser, ſchöner und richtiger zugleich, die Gruppen mehr überſichtlich und zierlich, und das Ganze nahm einen milden, freundlichen Geiſt an, der auch auf uns ſeine Wirkung nicht verfehlt. Allein wie die Vereinigung zweier verſchiedener Principien immer nur die Verflachung beider zur Folge hat, ſo war es auch hier. Der ernſte, fromme, myſtiſche Sinn, den die ältere Schule in den Eyck's und in Memling gehabt hatte, war verloren und konnte nicht erhalten werden, ſobald der Geſchmack und die Kenntnifs der Form ſo weit gebildet war, um an jenen ſcheinbaren Mängeln der Form Anſtofs zu nehmen. Ebenſowenig hatte man aber mit der weiblichen Grazie Rafael's auch ſeine ſinnvolle Tiefe ſich aneignen können. Es war daher nur die Anmuth beider geblieben, die ein willkommener Gaſt war, aber freilich bald einen Mangel empfinden laſſen mufste. Ein Rückſchritt zu jener frühern Unbefangenheit war indeſſen nicht möglich, nachdem das Auge für die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers geöffnet war, und ſo blieb nichts übrig, als auf dem neu betretenen Wege zu gröfserem Ernſte weiter zu gehen.

Dies war die Aufgabe der folgenden Generation, die auch in Italien durch das Vorbild Michel Angelo's einen andern Geiſt verbreitet gefunden und angenommen hatte. Die bedeutendſten Niederländer dieſer zweiten Epoche lieſsen ſich in Antwerpen nieder, theils weil ſie durch Geburt oder früheren Unterricht hier heimiſch waren, theils durch den Reichthum angezogen. Das Haupt der neuen Schule war Franz Floris, (1520(?)—1570), der, aus einer Künſtlerfamilie dieſer Stadt entſproſſen, erſt unter Lambert Lombard in Lüttich, dann in Rom nach Michel Angelo und der Antike ſtudirt und ſo den antik-modernen Geiſt an den Quellen geſchöpft hatte. Im Jahre 1539 trat er hier in die Gilde; ſein Ruhm verbreitete ſich ſchnell, und bald wurde er überall mit geſteigertem Enthuſiasmus als der „belgiſche Rafael" gefeiert. Guicciardini findet ihn in Zeichnung und Erfindung ausgezeichnet, in Darſtellung der Muskeln und der menſchlichen Geſtalt wunderbar geſchickt, dieſſeits der Alpen vielleicht ohne Gleichen. Van Mander nennt ihn den „Laternenträger und Straſsenmacher der niederländiſchen Kunſt", rühmt ſeine Werke durch Kenntnifs, Ausdruck und Anordnung als erſtaunenswürdig, und will überhaupt keinen über ihn geſtellt haben. Wir Neuern werden dies Entzücken ſchwerlich theilen; indeſſen iſt es begreiflich, dafs, nachdem einmal die Richtung gegeben, die Darſtellung des Körpers in ſeiner ganzen Muskelkraft Künſtler und Kunſtfreunde wie eine neue, lange geahnte Wahrheit ſo ſtark treffen konnte, dafs ſie alles Anſtöfsige überſehen, alle Vorzüge früherer Schulen vergeſſen konnten. Auch die Kunſt hat Zeiten der Revolution, in welchen das Einſeitigſte und defshalb Unwahrſte mit blinder Begeiſterung gefeiert wird.

Die Sammlung zu Antwerpen enthält das Gemälde von ſeiner Hand, welches die Zeitgenoſſen am meiſten prieſen. Es iſt der Sturz der böſen Engel; eine grofse hohe Tafel, in ihrem ganzen Raume mit menſchlichen Geſtalten gefüllt, die in den verſchiedenſten Wendungen der Glieder abwärts fallen, und da ſie ziemlich dicht nebeneinander in dieſer ſenkrechten Bewegung gedacht ſind, wie fallender Schnee oder Regen, die ganze Fläche des Bildes gleichmäfsig und ohne perſpectiviſche Vertiefung bedecken. Ohne Zweifel würde dieſe Anordnung weniger anſtöfsig erſcheinen, wenn das Bild höher hinge, ſo dafs wir nicht in gleicher Höhe, ſondern von unten und ferne den Sturz betrachteten. Wir würden dann aber auch das Einzelne, den abwechſelnden Ausdruck von Wuth und Verzweiflung, die auch noch in der Entſtellung fühlbare Schönheit der Körper weniger vollſtändig ſehen. Floris ſoll in Rom beſonders Michel Angelo's jüngſtes Gericht ſtudirt haben, und wie dieſes Vorbild ſcheint auch ſeine Compoſition mehr beſtimmt, ein Lehrbuch für Künſtler als ein wirklich erfreuliches Werk zu ſein. Indeſſen iſt es nicht blofs der Gegenſtand, der ihn für uns ungenieſsbar macht; denn auf auf einem zweiten Bilde, das wir in derſelben Sammlung finden, hat ſelbſt die Anbetung der Könige, ein Stoff, den die Kunſt auf ihren verſchiedenſten Stufen ſo glücklich zu benutzen wufste, unter ſeinen Händen allen Reiz verloren. Die Körper ſind ſo langgezogen, dafs man ſpürt, wie der Künſtler ihre Theile einzeln veranſchlagt hat; die Geſichtszüge verrathen deutlich, dafs ſie dem Ovale nur eingeſchrieben ſind, die Haltung iſt ſteif und gezwungen, die Färbung gelb und einförmig. Schon frühe tadelten es die Italiener, dafs Floris durch Ueberhäufung des Muskelwerks die Körper zu dünne mache; Karl van Mander giebt ihnen den Vorwurf zurück, indem ſie aus Bequemlichkeit zu wenig Binnenwerk

date, and Salisbury Cathedral has the finest. Its date is 1220, and it is of Purbeck marble. Its shape is octagonal, and it has a single shaft in the centre, and eight others at the angles. Each face is divided into two arches, and the spandrils are filled with quatrefoils. The capitals of the shafts are carved with foliage, and the bases are moulded. The whole is surmounted by a cornice, and the pulpit is approached by a flight of steps.

FIG. 1.

Fig. 1 represents a pulpit of the fifteenth century, which is remarkable for the richness of its carving. It is of oak, and is supported on a single shaft, which is carved with foliage. The panels are filled with tracery, and the cornice is surmounted by a row of pinnacles. The whole is richly carved with foliage and figures.

XVII. XVIII.

DIE KÜNSTLERFAMILIE BRUEGEL.

ADRIAEN BROUWER.

Von

J. E. Weſſely.

XIX.

DAVID TENIERS DER JÜNGERE.

Von

Alfred von Wurzbach.

Die Künstlerfamilie Bruegel.

Peter Bruegel, der Alte.

Geb. um 1525; geſt. um 1570.

Der Wind löſt den fliegenden Samen des Waldbaumes los und trägt ihn auf ſeinen Schwingen über Berg und Thal, über Felder und Felſen. Tauſende und tauſende dieſer Samenkörner verderben; wo aber ein lebensfähiges Korn einen guten Boden findet, da faſst es auch Wurzel, und ſind alle Bedingungen des Wachsthums günſtig, ſo wird aus der kleinen Pflanze ein Baum, der wieder Früchte treibt. Wie im Pflanzenleben, ſo auch im Menſchenleben. So groſs auch die Spannkraft des freien Willens bei Einzelnen ſein mag, wir bleiben doch an die Zeit und den Ort, an unſere Mitwelt, an die Culturverhältniſſe unſeres Wohnortes gebunden, von denen unſere Individualität gleichſam die Farbe annimmt.

So muſs denn auch die Erscheinung eines jeden bedeutenden Menſchen, deſſen Name der Geſchichte angehört, aus der Geſchichte ſeiner Zeit erklärt werden, die auf ſeine Entwickelung ihren Einfluſs ausgeübt hat, wobei er ſelbſt einer der unzähligen Ringe an der Kette der Menſchengeſchichte iſt, die der Zeit einen beſtimmten Charakter einprägen.

Dieſer Gedanke muſs uns auch leiten, wenn wir die Geſchichte einer Künſtlerfamilie erzählen, eine Würdigung ihrer künſtleriſchen Thätigkeit gewinnen wollen, die neue Wege bahnbrechend betrat und auf die Kunſt von lange anhaltendem Einfluſſe geweſen ist.

Wir werden in das alte Flandern verſetzt, das durch Handel und Fleiſs ſeiner Städte zu groſsem Reichthum und Anſehen gekommen iſt, wie noch die erhaltenen kirchlichen und profanen Kunſtbauten von jener geiſtig angeregten Zeit ein ſprechendes Zeugniſs ablegen. Bekanntlich kamen dann ſpäter die burgundiſchen Niederlande 1477 an das Haus Habsburg und durch Carl V., der 1500 in Gent das Licht der Welt erblickte, an die ſpaniſche Krone, die ſo ſchwer auf dem Lande drückte, daſs es darüber zu offener Empörung kam. Aus dem Kriege ging Holland als ſelbſtändiger freier Staat hervor, der Süden blieb bei Spanien.

In dieſe Zeit der Kämpfe fällt ein Anfangs ſich nur momentan geltend machender Umſchwung in der Kunſt. Wie zu Ende des 15. Jahrhunderts der Schwerpunkt der künſtleriſchen Entwickelung von Flandern nach Antwerpen in Brabant übertragen wurde, ſo änderte ſich auch allmälig der Charakter der künſtleriſchen Darſtellung, indem man dem realen Leben mehr Zugeſtändniſſe machte

Digitized by Google

und die Darſtellung der Perſon in ihrer äuſseren Erſcheinung (Portrait) oder der Wechſelthätigkeit der Menſchen in ihrem Privatleben (Genre) neben der idealen Kunſt (chriſtliche und heidniſche Mythologie) als gleichberechtigt hinſtellte. Zwar hörte man nicht auf, religiöſe und mythologiſche Stoffe zu componiren, aber ſelbſt hier machte ſich in der Behandlung bereits der Realismus geltend. Quintin Maſſys malt die ſchon zu ſeiner Zeit viel bewunderten Wucherer und den goldwiegenden Banquier; Lucas von Leyden räumt dem Genre noch mehr Raum in ſeiner Kunſtthätigkeit ein, wie ſeine geſtochenen Blätter beweiſen, ja er behandelt es bereits als eine beſondere ſelbſtändige Kunſtgattung.

So war der Boden gehörig vorbereitet, als Peter Bruegel auf der Bühne erſchien, um mit der vollen Kraft eines bahnbrechenden Geiſtes ſich des lebenskräftigen Stoffes zu bemächtigen und zu zeigen, daſs in der ihn umgebenden Welt, im alltäglichen Leben ſich Momente finden, deren Darſtellung neben anderen Kunſtwerken ihren gebührenden Ehrenplatz einnehmen können.

Peter Bruegel, der älteſte Künſtler dieſes Namens, zum Unterſchiede von ſeinem Sohne, der denſelben Taufnamen trug, der Alte genannt, iſt der Sohn einer Bauernfamilie aus dem Dorfe Breugel, bei Breda. Den eigentlichen Familiennamen kennt man nicht, der Künſtler nahm den Namen ſeines Geburtsortes an, und dieſer blieb auch ſeinen Nachkommen. Doch wird er verſchieden geſchrieben, Breugel, Breughel, Bruegel, Brueghel (Prenner nennt ihn auf einer Radirung gar Prigel). Er ſelbſt bezeichnete ſich auf Bildern und Zeichnungen Bruegel, und ſo wollen wir dieſe Schreibweiſe adoptiren.

Bei Feſtſtellung ſeines Geburtsjahres ſtoſsen wir auf Schwierigkeiten; van Mander nennt es nicht. Andere Autoren geben das Datum 1510 oder 1530. Alſo nicht weniger als zwanzig Jahre, um welche die Angaben differiren! — Glücklicher Weiſe kann man aus andern Daten ſeines Lebens mit annähernder Sicherheit ſchlieſsen, daſs er zwiſchen 1525—1530 das Licht der Welt erblickte. Vergeblich forſchen wir heut nach den Urſachen, die den Bauernſohn auf die Pfade der Kunſt gebracht haben. Van Mander läſst ihn ohne jeden Commentar in das Atelier des nicht unbedeutenden Malers Peter Koeck van Aalſt eintreten, der ihm Unterricht im Zeichnen und Malen gab. Koeck war ein Schüler des Bernard van Orley geweſen, hatte ſpäter eine Kunſtreiſe nach Italien gemacht und war auch nach Conſtantinopel gekommen, wo er ſich ein Jahr aufgehalten und woher er viele Zeichnungen, Darſtellungen orientaliſcher Gebräuche und Sitten, mitgebracht hatte. Er wurde Maler des Kaiſers, verſuchte ſich auch als Schriftſteller und ſtarb 1550. Im Hauſe dieſes Künſtlers ſcheint der junge Bauernſohn wie ein Familienglied gehalten worden zu ſein; in ſeinen freien Stunden trug er die kleine Tochter ſeines Lehrers auf ſeinen Armen, ohne zu ahnen, daſs dieſe einmal ſeine Hausfrau werden ſolle. Er dürfte bis zum Tode Koecks in deſsen Hauſe geblieben ſein, und wurde dann 1551 als freier Meiſter in die Antwerpener Malergilde aufgenommen.

Wenn van Mander ihn auch zum Schüler des Stechers und Kunſtverlegers Hier. Cock macht, ſo ſcheint dies ein Irrthum zu ſein; Bruegel zeichnete wohl viel für deſſen Verlag, was dann im Stich erſchien, aber dies ſetzt doch noch kein Schulverhältniſs voraus. Dafür iſt ein anderer Meiſter hier zu nennen, der,

Digitized by Google

wenn auch nicht im perſönlichen Verkehr, doch durch ſeine Werke einen groſsen Einfluſs auf die künſtleriſche Entwickelung des jungen Künſtlers ausgeübt hat; es iſt Hieronymus van Aeken, genannt Boſch, ſein ſpecieller Landsmann, der aber bereits 1516, alſo vor Bruegel's Geburt, geſtorben war. In den Werken dieſes abſonderlichen Künſtlers fand Bruegel, wonach er ſelbſt in ſeinem Innern ſtrebte, ihm fühlte er ſich geiſtig verwandt, ſeine Denk- und Gefühlsweiſe eignete er ſich wie eine ihm zukommende Erbſchaft an. So folgte er nur dieſem

Compoſition von Peter Bruegel (Bauernbruegel). Nach dem Kupferſtiche des P. Myricenus.

ſeinem Vorbilde, wenn er den Scenen der h. Geſchichte ein reales Element beimiſchte. Beſonders aber waren es die Darſtellungen des wirklichen Lebens, wie es in der niedrigſten Stufe der Geſellſchaft zum Ausdruck kommt, wie Trinkgelage, Bauernkirchweihen mit ihrer ausgelaſſenen, oft in Streit und Zank ausartenden Luſtigkeit, die er unter den Werken des Boſch bewunderte und in ſeiner Art nachzuahmen ſuchte. Wie er aber einerſeits ſelbſt für das Spukhafte, das er auf deſſen Bildern fand, Sinn und Verſtändniſs beſaſs, ſo ſuchte er andererſeits die Bauernwelt auch in einer, wenn man ſo ſagen darf, idealeren Form darzuſtellen, das Natürliche, Gemüthliche hervorzukehren, um dem Stande, dem er entſproſste, eine Berechtigung in der Kunſtwelt zu erobern. Wegen dieſer

Digitized by Google

Vorliebe für Darſtellungen des Bauernlebens wird er denn auch der »Boeren-Bruegel«, Bauernbruegel genannt, während ihm die Franzoſen wegen der drolligen Auffaſſung des Bauernlebens »Pierre le Drôle« nennen.

Nach der Gewohnheit der Künſtler ſeiner Zeit machte ſich — etwa 1552 — Bruegel auf die Reiſe nach Italien. Für ſeinen Aufenthalt in der ewigen Stadt ſprechen zwei radirte Landſchaften, welche »Petrus Bruegel fec. Romae 1553« bezeichnet ſind. Doch blieb die italieniſche Kunſt auf ihn ohne ſonderlichen Einfluſs; die praerafaeliſche Schule, Rafael ſelbſt, Michel Angelo waren ihm fremdartige Elemente, die keinen Accord in ſeinem Künſtlerbewuſstſein anſchlugen. Dagegen ergriff ihn um ſo mehr die ſchöne Natur des Landes, die gigantiſche Form der Alpenwelt. Er brachte eine Menge Naturſtudien zurück, die er dann in den Hintergründen ſeiner Compoſitionen verwerthete.

Seine Rückkehr ſcheint noch in daſſelbe Jahr 1553 zu fallen, denn aus ihm iſt eine Zeichnung nach dem St. Georgenthor zu Antwerpen datirt, die als Stich in dem Verlage des C. Galle erſchien. In Antwerpen aber hat er ſich nach ſeiner Rückkehr angeſiedelt. Hier fand er einen guten Freund an dem Kunſthändler Hans Franckert, für den er vieles malte. Um Stoff für Darſtellungen des bäueriſchen Lebens zu gewinnen, beſuchten ſie, als Landleute verkleidet, die umliegenden Dörfer, um ſo das Volk in ſeinem eigenſten Weſen und Leben ſtudiren zu können. Da der Künſtler ſelbſt aus dieſer Lebensſphäre hervorgegangen war, und die Rolle darum täuſchend geſpielt wurde, ſo thaten ſich die Bauern vor ihnen keinen Zwang an. Wenn irgendwo eine Hochzeit gefeiert wurde, erſchienen ſie als angebliche Verwandte, und da ſie der Braut Geſchenke brachten, ſo glaubte man ihnen. Bei ſolchen Gelegenheiten wurden dem Bauernleben all jene kleinen treffenden Züge abgelauſcht, denen wir auf den Bildern Bruegel's begegnen. Seine Bauernhochzeiten, Kirchfeſte, Dorfſchenken und Bauernprügeleien ſind darum ein Stück niederländiſcher Sittengeſchichte. Wenn zuweilen Epiſoden dargeſtellt werden, die heutigen Tages ſich kein Künſtler getraute auf die Leinwand zu bringen, ſo iſt dies auf Rechnung der realen Welt, die eben damals auf einem Dorfe nicht anders war, zu ſchreiben; der Künſtler hat ſie ſo gegeben, wie er ſie geſehen hat; um eine Idylle war es ihm nicht zu thun — und ſein Publicum verlangte eine ſolche nicht.

Eine junge Wirthſchafterin führte dem Künſtler das Hausweſen. Er hätte ſie wohl geheirathet, aber der groſse Hang des Mädchens zum Lügen, der ihr, ſcheint es, zur zweiten Natur geworden war, ſchreckte ihn zurück. Sie log, weil ſie Freude an der Lüge hatte; bei der unſchuldigſten Sache erfand ſie lieber eine Geſchichte, als einfach die Wahrheit zu ſagen. Bruegel wollte ihr die böſe Gewohnheit verleiden, er zeigte ihr ein Kerbholz und ſagte, er werde jede ihrer lügenhaften Erfindungen auf demſelben mit einem Strich bezeichnen. Sollte das Holz voll werden, ſo ſei es mit der Heirath nichts, und ſie müſſe ſein Haus verlaſſen. Aber auch dies äuſserſte Mittel half nichts, das Kerbholz wurde voll und die Lügnerin aus dem Dienſt entlaſſen. Nun dachte der Künſtler an die Tochter ſeines erſten Lehrers, die mit ihrer Mutter jetzt in Brüſſel lebte. Die er einſt als Kind auf den Armen getragen, muſste nun eine erwachſene Jungfrau ſein; er machte ſich alſo nach Brüſſel auf und ſeine Bewerbung wurde

Digitized by Google

angenommen, jedoch mit der Bedingung, dafs Peter nach Brüffel überfiedle, worauf er auch einging. Die Hochzeit wurde 1563 gefeiert. Seine Frau gebar ihm zwei Söhne, beide gefeierte Künftler, der eine, wie fein Vater Peter genannt, wurde um 1565, der andere, Jan getauft, wurde 1568 geboren.

Von den weiteren Lebensfchickfalen unferes Künftlers ift nur noch bekannt, dafs ihm die Verwaltung der Stadt Brüffel die Ausführung mehrerer Bilder übertrug, darunter follte eines die Ausgrabung des Canals von Brügge nach Antwerpen zum Vorwurf haben. Der Tod hinderte ihn indeffen an der Vollendung diefes Auftrags; er ftarb höchft wahrfcheinlich 1569 oder bald darauf und wurde in der Kirche Nôtre-Dame de la Chapelle begraben, wo fpäter fein Sohn Jan beiden Eltern ein Monument fetzte, welches D. Teniers 1670 renoviren liefs. Einzelne Biographen verlängern ihm das Leben bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts hinein, indem fie annehmen, dafs er es war, bei dem 1599 Andries Daniels als Schüler eintrat, und dafs eine mit 1601 bezeichnete Winterlandfchaft im Belvedere zu Wien und die Kreuzfchleppung im Berliner Mufeum vom Jahre 1606 von feiner Hand feien. Alles dies ift aber auf feinen Sohn Peter zu beziehen.

Auf dem Sterbebette liefs er durch feine Frau noch mehrere freie Zeichnungen feiner Hand in's Feuer werfen, entweder aus Reue, oder um der Wittwe nach feinem Tode keine Verlegenheiten zu bereiten. Derfelben vermachte er auch ein Gemälde in feinem Teftamente, worauf man eine Elfter auf dem Galgen fah; er wollte damit anzeigen, wohin er feine Verleumder wünfche. Das Bild befindet fich jetzt in Darmftadt.

Bruegel war ein ftiller, faft wortkarger Mann, nur in einer Gefellfchaft, in der er fich heimifch fühlte, wurde er lebhafter und wufste dann den angenehmen Erzähler von allerlei Schnurren zu fpielen; auch foll er fich zuweilen maskirt, und durch allerlei Spuk abergläubifche Leute erfchreckt haben. Man fieht diefe letzte Eigenfchaft feinem bärtigen ernften Gefichte freilich nicht an. Sein Portrait erfchien in der Sammlung von Künftlerbildniffen von H. Cock (1572); bei Mander Descamps und D'Argensville kommt es gleichfalls vor; nach einer Zeichnung B. Spranger's hat es Eg. Sadeler geftochen.

Unter P. Bruegel's des Aelteren, des Bauern-Bruegel Namen gehen unzählige Gemälde; wo in einer unbedeutenden Auction alter Bilder irgend eine Scene bäuerlichen Lebens und Treibens vorkommt, wird fie als fein Werk katalogifirt. Oft find diefe meift fchwachen Machwerke Copien nach feinen Stichen, deren es eine grofse Zahl gibt, und gehören neuerer Zeit an. Von echten Werken des alten Peter haben fich nicht fehr viele erhalten. Ueber Einzelne geben fchon die älteren Biographen beftimmte Nachrichten; fo erwähnt van Mander ein grofses Gemälde mit dem babylonifchen Thurmbau, welches der Kaifer erwarb; es ift daffelbe, das fich jetzt im Belvedere zu Wien befindet und die Jahreszahl 1563 trägt. Prenner hat es radirt. In demfelben Befitze befand fich ein zweites Werk mit dem bethlehemitifchen Kindermord, auf dem der Schrecken der Mütter befonders draftifch dargeftellt war, und ein drittes mit der Bekehrung des heil. Paulus; in der Landfchaft bemerkte man die Studien, die der Künftler in der Alpenwelt gemacht hatte.

Digitized by Google

Von einzelnen Bildern im Privatbeſitz erwähnt van Mander eine Bauernhochzeit, welche zu ſeiner Zeit Herman Pelgrims, ein Kunſtfreund von Amſterdam, beſaſs, und die ſehr warm im Ton geweſen ſei. In derſelben Stadt beſaſs ein anderer Kunſtfreund, Willem Jacobsz, zwei groſse Stücke in Waſſerfarben, ein Kirmeſsfeſt und eine Bauernhochzeit. Auf dem zweiten Bilde ſah man einen bärtigen Mann (den Künſtler?) die Börſe ziehen, um der Braut ein Geſchenk zu machen. Rubens ſoll fünf Gemälde des Meiſters gehabt haben, woraus man auf eine beſondere Vorliebe dieſes groſsen Künſtlers für ſeinen älteren Landsmann ſchlieſsen dürfte. Wenn die Zeichnung, welche zwei betrunkene, von ihren Weibern und einem Manne von der Kirmeſs nach Haus geführte Männer vorſtellt, die mit der Galerie Suermondt in den Beſitz des Berliner Muſeums überging, wirklich von Rubens iſt, dem ſie zugeſchrieben wird, ſo iſt ſie offenbar unter dem Einfluſſe der Bruegel'ſchen Kunſt entſtanden.

Es wird von Intereſſe ſein, die öffentlichen Sammlungen unſerer Tage, welche Gemälde unſeres Meiſters beſitzen, eines kurzen Ueberblicks zu würdigen. Die Galerie des Belvedere in Wien enthält auſser dem oben erwähnten Bilde des babyloniſchen Thurmbaues noch mehrere die, weil ſie durchweg bezeichnet ſind, eine Grundlage für die Beurtheilung nicht ſignirter Bilder des Meiſters gewähren. Hier ſieht man eine Schlacht der Iſraeliten gegen die Philiſter vom Jahre 1563, eine Kreuzabnahme, bei der es von Zuſchauern wimmelt, eine Schneelandſchaft, vier Bilder mit den Jahreszeiten und einen Kampf zwiſchen Bauern und Soldaten.

Die Sammlung von Schleiſsheim beſitzt ebenfalls einige Gemälde des alten Bruegel, Dorffeſte und eine Bauernhochzeit, ferner eine Predigt des Täufers in der Wüſte, in welcher ſich viel Volk verſammelt hat, Landleute laſſen durch Kinder Vogelneſter ausheben und zwei Blinde, die ſich führen und in eine Grube fallen. Auch in Neapel iſt im Muſeo Borbonico das letztere Gleichniſs auf einem dem Meiſter zugeſchriebenen Bilde dargeſtellt. Die Münchener Pinakothek beſitzt einen Chriſtus mit der Ehebrecherin, in welcher Compoſition ſich der Künſtler etwas von Lucas von Leyden beeinfluſſen lieſs. Einen ähnlichen Gegenſtand hat P. Perret geſtochen.

In der Galerie zu Dresden ſieht man ein Bild mit der Bergpredigt Chriſti und eine Bauernſchlägerei beim Kartenſpiel.

Das Berliner Muſeum beſitzt ein Bild, auf dem ſich in der Nähe eines Kirchhofes Krüppel mit Pilgern raufen, eine lebendige Compoſition voll Bewegung, ganz im Geiſte des Meiſters; doch wird in neueſter Zeit die Originalität angezweifelt.

In Nürnberg iſt eine Bekehrung Saul's und der bethlehemitiſche Kindermord. (Sollten es dieſelben ſein, die ſich einſt im kaiſerlichen Beſitz befanden?) In Darmſtadt iſt ein Bild hervorzuheben.

In Antwerpen wird eine Kreuztragung, 1607 bezeichnet, dem alten Bruegel zugeſchrieben, was offenbar nicht möglich iſt. Sie wird, wie derſelbe Gegenſtand im Berliner Muſeum vom Jahre 1606, vom jüngeren Peter ſein. In Gent ſieht man ein Bauernfeſt.

Von franzöſiſchen Sammlungen iſt zuvörderſt der Louvre in Paris zu nennen mit zwei Bildern unſeres Künſtlers, eine Landſchaft und ein ländliches Feſt vor-

ſtellend; doch ſcheint es zweifelhaft, ob das erſtgenannte nicht vielmehr ein Werk Jan's ſei. In der Galerie des Palais Royal befand ſich ein Katzenconcert, das für das Galeriewerk von Couché geſtochen wurde. Die Sammlung in Gent bewahrt vier Landſchaften, angeblich von der Hand des alten Bruegel. In Montpellier ſieht man in der Sammlung Atger ein Bild, welches zu den Hauptwerken des Meiſters zu rechnen iſt. Es ſtellt die Austheilung von Wein an das Volk bei Gelegenheit irgend eines Feſtes vor. Ein ungeheures Faſs iſt auf dem Dorfplatze gelagert. Das durſtige Volk bewegt ſich in Schaaren gegen das Faſs, aus dem der Wein ſtromweis flieſst; die Planken ſind erſtürmt, Männer, Weiber und Kinder tragen Krüge, Töpfe, Kannen, Näpfe, kurz was nur eine Flüſſigkeit beiſammenzuhalten fähig iſt, zur reichen Quelle herbei. Die Bewegung, das Beſtreben des Einen dem Andern zuvorzukommen, iſt treffend geſchildert. Im Hintergrunde fühlen Einzelne, welche die Erſten an der Quelle waren, bereits die Nachwehen. Das Bild wurde von N. Guérard geſtochen, der irrthümlich Jan Bruegel als den Maler deſſelben nennt.

Merkwürdigerweiſe wurde unſer Künſtler — aber auch ſeine Söhne — gerade wie ſein Geiſtesverwandter Hier. Boſch in Spanien ſehr geſchätzt, und das Muſeum von Madrid beſitzt mehrere ſeiner Bilder. Auch eine Dorfkirchweih daſelbſt mit zwei groſsen Rundtänzen dürfte ihm angehören und nicht ſeinem Sohne Jan, wennſchon die Tafel auf dem Bilde, wie die Photographie zeigt, den Letzteren als den Urheber nennt.

Bruegel hatte eine groſse Anzahl von Zeichnungen hinterlaſſen, nach denen wohl die meiſten Stiche von Petrus Myricenus und aus Cock's Verlag ausgeführt ſind. Man kann in dieſen leichten, mit ſicherer Hand ausgeführten Entwürfen ſehr wohl den Meiſter ſtudiren. Sie ſind mit der Feder umriſſen, mehr oder weniger auch mit derſelben modellirt, oder er nahm zu dieſem Zwecke zur Tuſche ſeine Zuflucht, um dem Federumriſs Haltung und Körper zu geben. Doch haben ſich von der urſprünglich groſsen Zahl dieſer Blätter nur wenige bis auf den heutigen Tag erhalten. Ein Hauptblatt beſitzt die Albertina in Wien; es ſtellt das Innere einer Bauernwohnung vor; vor dem Kamin ſitzt eine alte Waffelbäckerin, ihr gegenüber ein ſchlafender dicker Bauer, den das Guitarreſpiel eines Mannes hinter ihm in ſeiner Ruhe nicht zu ſtören ſcheint; rechts ein wohlgenährter Mönch im Begriff einen Krug zu leeren; neben anderen fröhlichen Perſonen endlich ein Mann, dem ein altes häſsliches Weib den Bart einſeift. Wir ſtehen hier vor einer vollendeten holländiſchen Genrecompoſition, die nicht ohne Einfluſs auf ſpätere Genremaler bleiben konnte. Die mit Feder und Tuſche ausgeführte Zeichnung trägt den Namen: BRVEGEL. Die Zeichnung hat Petrus a Merica geſtochen; da er auf dem Blatte über dem Kamin, auf welchem eine Eule im Pilgerkleid abgebildet iſt, die Worte: Hiero. Boſ. Jnventor anbrachte (was ſich vielleicht nur auf die Darſtellung dieſes Bildes im Bilde beziehen ſoll), ſo wurde die ganze Compoſition in Meyer's Künſtler-Lexicon, Artikel Aeken, fälſchlich dem Boſch zugeſchrieben. In derſelben reichen Sammlung iſt auch das jüngſte Gericht, bezeichnet »brueghel 1558«, ganz im Geiſte des Boſch, aber

Digitized by Google

keine Copie mit Veränderungen, wie Meyer ſagt, ſondern eine ſelbſtändige Compoſition; ſie iſt ebenfalls von Petrus a Merica geſtochen. Eine dritte Zeichnung ſtellt zwei Dudelſackpfeifer und vier betrunkene Weiber dar, deren jedes von zwei Männern geführt wird; ſie iſt bezeichnet »bruegel 1564«. Der trunkene Zuſtand corpulenter Marktweiber kann nicht draſtiſcher ſkizzirt werden. Die vier Gruppen der Weiber ſind von H. Hondius auf zwei Blätter geſtochen.

In der Sammlung von Handzeichnungen bei Suermondt, jetzt im Berliner Kupferſtichcabinet, befindet ſich eine Flufslandſchaft vom Jahre 1560 und eine flüchtige Federzeichnung, zwei ſitzende Bauern oder Bettler darſtellend, offenbar nach der Natur aufgenommen. In demſelben Cabinet müſſen ſechs Zeichnungen unſerm Künſtler zugeſchrieben werden, vier Landſchaften, davon drei bezeichnet. Eine Kirche zwiſchen Bäumen trägt die Jahreszahl 1560. Eine Federzeichnung ſtellt ſieben meiſt ſitzende Bauern dar, deren einer Brod ſchneidet. Das ſechſte Blatt endlich, mit der Feder vollſtändig und fein bis in's Detail ausgeführt, ſtellt Bienenzüchter dar, welche Honig ausnehmen. Links ſtehen die Verſe:

Dye den nest Weet dye Weeten
Dyen Roſt die heeten.

Rechts: BRVEGEL . MDLXV. Eines jener Genrebilder, in denen der der Wirklichkeit treu abgelauſchten Scene kein burlesker Zug angehängt iſt.

Wie bereits erwähnt, iſt unſer Künſtler auch Radirer geweſen. Es wurden zwei Flufslandſchaften erwähnt, die er in Rom 1553 radirt hatte. Uns ſind noch drei andere Blätter bekannt, die ſicher unter der Hand eines ſelbſtcomponirenden Stechers eines ſog. Peintregraveurs, entſtanden ſind und die wir, wenngleich ſie nicht bezeichnet ſind, keinen Anſtand nehmen, dem Peter Bruegel zuzuſchreiben, da Inhalt wie Ausführung vollkommen auf dieſen Meiſter hinweiſen. Die eine Radirung ſtellt eine Bauernhochzeit dar; die Braut ſitzt hinter dem Tiſche, unter dem vom Dache hängenden Kranze, rechts ein bewegter Bauernrundtanz. Die zweite ſchildert ein figurenreiches Kirmesfeſt, dem die charakteriſtiſche Bauernprügelei nicht fehlt. Auch hat ſich der Componiſt an den Spruch gehalten: Naturalia non sunt turpia, ohne zu bedenken, daſs dieſes Axiom nur in der Thierwelt berechtigte Anwendung findet, im Menſchenleben aber ſeine vernünftigen engeren Grenzen hat. Die dritte endlich verſetzt uns vor eine Schenke, die bereits zu viel des Guten geſpendet haben mag, da Betrunkene abſeits geführt werden. Ein Bettler rechts betrachtet das luſtige Leben und ſcheint dem Uebervollen gegenüber zu denken: Hätte ich die Hälfte von dem genoſſen, was du eingenommen haſt, da wäre uns Beiden wohl! Auf dem Baume zwiſchen Aeſten hockt ein Dudelſackspfeifer. Das Blatt iſt mit dem Jahre 1549 ſignirt.

Wichtig für die Charakteriſtik des Künſtlers ſind aber neben ſeinen eigenen Radirungen auch die zahlreichen Arbeiten anderer Stecher nach ihm; denn gar viele Bilder und Zeichnungen, von denen uns die Stiche noch erhalten ſind, gingen verloren. Nur einige der charakteriſtiſchſten Blätter dieſer Art ſeien hier erwähnt.

Digitized by

Hieronymus Cock, Kupferſtecher und Kunſtverleger in Antwerpen, geboren 1510, geſt. 1570, hat einzelne Compoſitionen des Meiſters geſtochen und nebſt den Arbeiten vieler anderer Stecher, beſonders des Petrus a Merica, genannt Myricenus, verlegt. Ein Hauptblatt iſt die Auferſtehung Chriſti, obwohl nur als ſein Verlagsartikel bezeichnet, doch ſicher auch von ihm geſtochen. Die ſchlafende Wache bildet eine vollkommene Genregruppe. Da der Stich vor 1570 gefertigt iſt, ſo kann nicht der jüngere Bruegel der Urheber der Compoſition ſein, dem man ſie zuſchreiben wollte. Philipp Galle ſtach ein figurenreiches Blatt, den Tod der Maria (nicht der Anna, wie Nagler ſagt), ferner die Jünger in Emaus und Chriſtus den guten Hirten, der, wie das Gleichniſs ſagt, durch die Thüre in den Schafſtall geht, während Miethlinge und Diebe durch das Dach und durch die ausgebrochene Mauer eindringen (1565).

Zwei Blätter von Myricenus, 1565, ſtellen den h. Jacob vor, wie er vom Teufel bedrängt wird, und wie er ſich dieſen mit ſegnender Hand vom Leibe hält. In der Darſtellung der infernalen Weſen hat van Boſch dem Künſtler zum Vorbilde gedient. Wie dieſer, ſcheint auch Bruegel die einzelnen Gliedmaſsen verſchiedener Thiere und der Menſchen in den Topf ſeiner Phantaſie geworfen und dieſelben ordentlich durcheinander gerührt zu haben, um dann zwei oder drei herauszuziehen und aus denſelben durch eine oft geniale Verbindung ein ſpukhaftes, ungeheuerliches Weſen zu formen. Auch eine Verſuchung des h. Anton, im Verlage von Hier. Cock 1556 geſtochen, iſt in gleichem Geiſte aufgefaſst. Bibliſche Gleichniſſe und Allegorien lieferten dem erfindungsreichen Griffel P. Bruegel's einen dankbaren Stoff, den er auch in ſeiner Weiſe verarbeitete. Das Gleichniſs der klugen und thörichten Jungfrauen iſt ganz modern, d. h. für des Künſtlers Zeit modern dargeſtellt. Ein Engel ſcheidet gleichſam das Leben der zehn Jungfrauen, wie es hier auf der Erde in Wirklichkeit ſich geſtaltete, von dem Zuſtande, der nach dem Tode eintrat. Links unten (nämlich auf dem Stiche aus H. Cock's Verlag; die Zeichnung zu dem Stiche dürfte gegenſeitig geweſen ſein) ſieht man die fünf klugen Jungfrauen, die freilich in ihrer ganzen Erſcheinung behäbige Hausfrauen ohne alle jungfräuliche Elaſticität und Blüthe vorſtellen; die eine ſpinnt, die andere weift, eine windet das Garn auf, die vierte näht und die fünfte macht ſich mit der Wäſche zu thun. Es iſt ein kleines Genrebild. Rechts erſcheinen die thörichten Jungfrauen als mänadenhaft ausgelaſſene Marktweiber, deren eines den Dudelſack handhabt, zu deſſen Tönen die andern vier einen Rundtanz ausführen. Oben ſieht man die klugen ſowohl wie die thörichten Mädchen nackt und mager, links werden die erſteren, welche brennende Lampen tragen, von Chriſtus in der Pforte des himmliſchen Paradieſes empfangen; rechts ſtehen die thörichten vor der verſchloſſenen Pforte.

Bei allegoriſchen Darſtellungen begnügte ſich der Künſtler nicht damit, die allegoriſche Figur durch gewiſſe Attribute zu kennzeichnen; ſein Interpretirungsmaterial iſt der realen Welt entnommen, figurenreich und auf den Bildern die Hauptſache. So erſchienen von P. Myricenus im Verlage von H. Cock zwei Folgen zu ſieben Blatt, die Haupttugenden und Laſter (1558). Die allegoriſche Hauptfigur nimmt die Mitte ein und iſt mit genrehaften Scenen aus dem Menſchenleben umgeben, die den allegoriſchen Sinn des Ganzen erklären.

Digitized by Google

Einzelne allegoriſche Blätter ſind ſo verwickelten Inhalts, daſs man langathmige Erklärungen geben könnte; zuweilen dürfte der Interpret — wie es auch bei Hogarth'ſchen Compoſitionen zwei Jahrhunderte ſpäter der Fall — in Verlegenheit gerathen, wenn er den Sinn gewiſſer Epiſoden erklären wollte. Ein intereſſantes Blatt illuſtrirt den Satz: Jeder iſt nur auf ſeinen Vortheil bedacht. Ein Kaufmann unterſucht beim Licht der Laterne ſeine Colli. Das Blatt heiſst »Nemo non« d. h. Jeder. Lateiniſche Verſe erklären den Sinn der Darſtellung: Nemo non quaerit passim sua commoda, u. ſ. w. Das Blatt erſchien bei H. Cock. Vaſari beſchreibt es im Leben des Marc-Anton folgendermaſsen: un vecchio con una lanterna cerca della quiete fra le mercerie del mondo e non la trova. — Eine ähnliche Allegorie, die aber phantaſtiſche Formen annimmt, iſt in der Schlacht zwiſchen Geldkiſten und Geldſäcken, die menſchliche Gliedmaſsen haben, zum Ausdruck gebracht, von P. a Merica im Verlage »aux quatre Vents« geſtochen. Zu einer Art Allegorie iſt auch der geſtrandete Wallfiſch geſtempelt; dieſer wird zertheilt und gibt eine Unzahl kleiner Fiſche von ſich, die ſeine Beute geworden ſind. Groſse Fiſche freſſen die kleinen! Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca; von Myricenus geſtochen und fälſchlich dem Boſch zugeſchrieben. — Auch die alte und ewig neue ſociale Frage über den Ausgleich von Reich und Arm fand in der Kunſt Bruegel's ihren freilich bruegelesken Ausdruck. Es ſind zwei Blätter vom J. 1563 von P. a Merica vorhanden, auf deren einem das ärmliche Mittagsmahl der Mageren von einem feiſten Eindringling unterbrochen wird, auf dem zweiten dagegen erkühnt ſich ein abgezehrter Bettler mit dem Dudelſacke das verſchwenderiſche Mahl einer wohl gemäſteten Geſellſchaft, deren Tiſchgebet gewiſs nur eine Bitte um Hunger bildete, zu ſtören. Man nennt dieſe beiden Blätter auch den Kampf des Carnevals mit dem Faſten; ſie erfreuten ſich ſtets einer gewiſſen Beliebtheit.

Zu den eigentlichen Genrebildern gehört ſchon der Jahrmarktkrämer, der auf ſeiner Reiſe einſchläft und von Affen geplündert wird, die ſich über das Quodlibet von Waaren hermachen und den abſonderlichſten Gebrauch mit ihnen treiben; im Verlag von H. Cock 1562 erſchienen. In demſelben Verlage erſchien 1559 ein Stich von Myricenus, auf dem man einen Quackſalber ſeine Waare dem zahlreich versammelten Volke anpreiſen ſieht; auch hier iſt Humor mit etwas Abenteuerlichkeit gemiſcht. Die burleske Darſtellung einer Schule iſt vom Jahre 1557, ebenſo das Laboratorium eines Alchymiſten. Wenn die letztere Compoſition ſich ſtreng im Rahmen des Gegenſtandes hält (der Alchymiſt hat ſein ganzes Vermögen durch Verſuche in Rauch aufgehen laſſen und muſs ſchlieſslich, wie man durch das Fenſter gewahrt, mit ſeiner Familie in einem Hospital Zuflucht ſuchen), dürfte man wohl zur erſteren kaum das Vorbild je in einer wirklich exiſtirenden Schule finden. Die Verlobungsſcene, die mit Tanz inaugurirt wird, zeigt uns den Künſtler in jenem Elemente, das ihm den Beinamen »Bauernbruegel« gab. Sie iſt von P. a Merica 1570 geſtochen. Die Unterſchrift iſt Virgil's achter Ecloge entnommen und hat den Sinn: Wenn der tölpelhafte Mopsus die reizende Niſa als Braut heimführt, dann haben Liebende alles zu hoffen (s. Abbildung). Seine Dorffeſte, Kirmeſſe, Bauernhochzeiten haben mehrere Stecher intereſſirt. Ebenſo die Bauernprügeleien, unter denen das von L. Vorſterman radirte Blatt das

wichtigſte iſt. Man findet Blätter dieſes Genre's, ſo wie auch landſchaftliche Darſtellungen in den Werken des Myricenus, H. Cock, F. Huys (Dorffeſt), W. Hollar, H. Hondius, de Bry, Gheyn u. A. m. Von L. Vorſterman iſt das Bauernbruſtbild eines Gähnenden in Rundung radirt; es kann dieſer natürliche Vorgang mit ſeiner Wirkung auf die Geſichtslinien nicht draſtiſcher dargeſtellt werden. Das Bild ſelbſt kam noch in der Auction Mariette 1775 vor, iſt aber heut wie ſo viele andere verſchollen. Eine reiche Sammlung ſolcher Stiche würde ein intereſſantes Bild der Zeit und einen feſten Ausgangspunkt zur rechten Würdigung des Meiſters bieten. Um eine ſolche gerecht und unparteiiſch zu üben, darf man

Jan Bruegel, gen. Sammetbruegel. Peter Bruegel, gen. Bauernbruegel.

ſich natürlich nicht auf den Standpunkt der heutigen Kunſtentwicklung ſtellen. Daſs Bruegel trotz aller uns heut verletzenden Abſonderlichkeiten nur ein Kind ſeiner Zeit war, ein Künſtler, der ſie verſtand, wie ſie ihn, das ſehen wir aus der Anerkennung, die ſeine Compoſitionen bei der Mitwelt gefunden haben. Unbeirrt von der idealen italieniſchen Kunſt wie von der Sucht einzelner ſeiner Landsleute, dieſe in ſchlecht verſtandener Weiſe manieriſtiſch zu copiren, hielt er ſich an die Natur, an die proſaiſche Wirklichkeit. Darum war er originell und wahr. Nur ſeine Höllenbilder dürfen nicht hier einbezogen werden; dieſe entſprangen dem regen Spiel ſeiner Phantaſie, haben aber doch eine vernünftige Unterlage dadurch erhalten, daſs der Künſtler damit die Verkehrtheit der Welt und die Häſslichkeit des Laſters ſchildern wollte. Seine Compoſitionen ſind gut erfunden und geiſtreich, die Zeichnung correct, die Bewegungen wahr, die Natur getreu wieder-

gegeben; beſonders ſeine Dorfbilder beſitzen groſse Energie und Bewegung in der Zeichnung ſowie Mannigfaltigkeit der Motive. Selbſt in ſeinen bibliſchen Gemälden weicht er von der hergebrachten Form ab, indem er genrehafte Epiſoden in die heiligen Begebenheiten einmiſcht und ſo dieſelben ſeiner Zeit gleichſam nahe legt, wie ja auch ſchon Lucas von Leyden die bibliſchen Perſonen ganz wie Niederländer, natürlich in entſprechender Tracht, auftreten läſst. Tadelnswerth, auch mit objectivem Maſsſtab gemeſſen, bleibt dagegen bei ihm die unruhige Farbengebung und die Zerſplitterung der Gruppen, wodurch eine Unruhe erzeugt wird, die dem Auge nicht erlaubt, ein Gemälde als ein Ganzes aufzufaſſen.

Was ihm aber eine beſondere Bedeutung in der Kunſtgeſchichte verleiht, iſt ſein Einfluſs auf viele der beſten Künſtler ſeines Landes. Wie er ſelbſt die ſparſamen Körner der Genredarſtellung in den Werken des H. Boſch auflas und aus denſelben einen wohlgepflegten Garten zog, ſo haben ſich viele ſeiner Nachkommen an den von ihm gezeitigten Blüthen erfreut, ſie weiter entwickelt und veredelt. So reicht Bruegel eine Hand dem Boſch in die Vergangenheit und die andere den groſsen Genremalern des 17. Jahrhunderts.

Von einem wirklichen Schüler des Meiſters wiſſen wir nichts. Der jüngere Peter kann nicht als ſolcher betrachtet werden, wenn der Vater, wie wahrſcheinlich, um 1570 geſtorben iſt. Dagegen haben auſser ſeinen Söhnen D. Teniers, Rubens, Oſtade, A. Brouwer an ſeinen Werken gelernt und jeder das Erlernte auf eigene originelle Art verarbeitet.

Peter Bruegel, der Jüngere, gen. der Höllenbruegel.

Geb. um 1565; geſt. um 1637.

Wenn ſchon bei Peter Bruegel dem Vater die Quellen, aus denen wir die biographiſchen Notizen geſchöpft haben, ſpärlich genannt werden müſſen, ſo ſind wir in dieſer Hinſicht bei ſeinem gleichnamigen Sohne auf ein Minimum verwieſen. Er ſoll im Jahre 1565 in Brüſſel geboren ſein; über ſeine erſten Jugendjahre fehlt jede Nachricht, doch iſt anzunehmen, daſs er bereits im Vaterhauſe die erſten künſtleriſchen Eindrücke erhielt, die ihn dann nach ſeines Vaters Tode beſtimmt haben, auch Künſtler zu werden. Van Mander läſst ihn bei Egyd Coningxlo in Antwerpen als Schüler eintreten; er müſste alſo bald die Heimathſtadt verlaſſen haben, um ſich in Antwerpen heranzubilden. Aber mehr noch wie ſein Lehrer ſcheint ſein Vater, obgleich nicht mehr am Leben, durch ſeine Werke ihn beeinfluſst zu haben. Beſonders war es die Vorliebe für geſpenſtiſche und diaboliſche Darſtellungen, die er von dieſem geerbt hatte. Er ſtudirte daher fleiſsig deſſen Compoſitionen, führte Bilder nach ſeinen hinterlaſſenen Zeichnungen aus oder copirte ſeine Gemälde. Dadurch vertiefte er ſich ſo ſehr in ihren Geiſt, daſs ſeine Arbeiten von denen des Vaters oft nur ſchwer zu unterſcheiden ſind, ſo daſs manches Gemälde des jüngeren Peter auf Rech-

nung des älteren geſchrieben wurde, beſonders wenn kein Datum einen Anhalt zur Unterſcheidung bot.

In die Antwerpener Lucasgilde wurde er 1585 als freier Meiſter aufgenommen. Drei Jahre darauf ehelichte er Eliſabeth Goddelet, die ihm eine Tochter, Maria, 1591, und einen Sohn, Peter, 1589, gebar. Dieſer wurde gleichfalls Maler, doch weiſs man von ihm nichts; möglich, daſs ſeine Bilder unter dem Namen ſeines Vaters gehen. Da Peter III. im Jahre 1608 oder 1609 in die Antwerpener Malergilde eingeſchrieben wurde und man von ihm nicht viel wuſste, ſo verwechſelte man Vater und Sohn und lieſs erſteren erſt in dieſer Zeit, da er bereits 43 Jahre zählte, in die Gilde aufgenommen werden. Das früher für den Vater angenommene Sterbejahr 1625 ſcheint dann auch dieſem ſeinem wenig gekannten Sohne anzugehören, denn Peter II. ſtarb erſt 1637 oder 1638 in Antwerpen (nach Carpenter gar erſt 1642).

Wie wenig auch Peter II. bekannt war, erhellt daraus, daſs Houbraken ihn ganz mit Stillſchweigen übergeht, obwohl er ſonſt viel zu erzählen weiſs, und wo ihm urkundlich Beglaubigtes abgeht, aus dem Stegreif einen Lebensroman erdichtet.

Wie ſein Vater den Beinamen Bauern-Bruegel (Boeren-Bruegel) erhielt, ſo wurde ſeinem Sohne der Namen Höllen-Bruegel (Helſche-Bruegel) gegeben. Man wollte dieſe Bezeichnung damit motiviren, daſs er infernalen Spuk, düſtere Lebensſcenen, Feuersbrünſte mit Vorliebe malte. Aber ganz gleichartige Sujets finden wir auch im Werke ſeines Vaters. Van Mander weiſs von dieſem Epitheton noch nichts, und ſo mag der Beinamen erſt ſpäter entſtanden ſein; da Vater und Bruder ihren eigenthümlichen Titel beſaſsen, ſollte auch er nicht leer ausgehen und von ſeinen Verwandten unterſchieden werden. Sein Vater lebte in einer ſturmbewegten Zeit, Kriege, mit ihren Schreckniſſen, Verfolgungen und Belagerungen ſuchten ſein Vaterland heim; in einer ſolchen trüben Atmoſphäre verſenkt ſich leicht die Phantaſie in nebelhafte oder mit grellem Feuer beleuchtete Formen. Der Sohn empfing dieſe Eindrücke nicht unmittelbar, ſie leuchten bei ihm, wie ein ſcheidendes Gewitter, nur nach.

Van Dyck hat uns in einer Original-Radirung ſeiner Hand ein geſchätztes Porträt des Künſtlers hinterlaſſen, Beweis genug, daſs dieſer in dem Künſtlerkreiſe von Antwerpen eine Rolle ſpielte. Merkwürdig bleibt es nun, daſs bei der Bezeichnung des Kunſtgenres unter der Unterſchrift nichts enthalten iſt, was auf den Beinamen Höllen-Bruegel hinweiſen würde. In früheren Abdrücken wird der Künſtler als Landſchaftsmaler, «Pictor ruralium prospectuum» bezeichnet; in ſpäteren Abdrücken iſt das Wort «prospectuum» in «actionum» verwandelt und ſomit auf das Bauerngenre der Nachdruck gelegt.

Sein Porträt kommt auch bei Mander, von L'Admiral geſtochen, vor.

Im Jahre 1593 ſoll Frans Snyders als Schüler in ſeine Werkſtatt eingetreten ſein; doch ſcheint dieſer, der ganz im Geiſte des Rubens thätig war, wenig oder gar nichts von ſeinem Lehrer aufgenommen zu haben, oder es ging das Erlernte in ſpäterer Thätigkeit verloren.

Digitized by Google

Wie bereits erwähnt, dürfte es ſehr ſchwer ſein, unter den Bildwerken, die in den öffentlichen Sammlungen auf den Namen Peter Bruegel gehen, ſtrenge zu beſtimmen, welche dem Jüngeren angehören. Zu den beglaubigten gehört die Kreuztragung Chriſti im Berliner Muſeum, eine figurenreiche Compoſition, bezeichnet: P. BRVEGEL. 1606. Ein ähnlicher Gegenſtand befindet ſich, ebenſo, aber mit dem Jahre 1607 bezeichnet, im Muſeum zu Antwerpen; beide Bilder tragen das Groteske ſtark ausgeprägt an ſich. In erſtgenannter Sammlung gehört ihm (nach Waagen) auch eine Prügelei zwiſchen Bauern und Landsknechten an. Der Sturz der Engel in Brüſſel, dem Vater zugeſchrieben, dürfte ihm auch zuzuſchreiben ſein. Als ſicheres Werk ſeiner Hand gilt die Hölle im Berliner Schloſſe (geſt. von Henne). In München werden ihm zwei Bilder mit Feuersbrünſten zugeſchrieben, das eine den Untergang von Sodom, das andere Troja's Ende darſtellend. In Dresden wird das Bild mit der Hölle, in deren Mitte Proſerpina thront, und eine Verſuchung des h. Anton als ſein Werk angeführt. Das Gemälde mit der Predigt des h. Johannes, in Nürnberg, weiſt Waagen gleichfalls ihm zu. Eine Entführung der Proſerpina, ein Thurmbau zu Bâbel und eine brennende Stadt gehen unter ſeinem Namen im Muſeum zu Madrid. Vielleicht gehört ihm auch die Zeichnung in der Albertina, welche Myricenus geſtochen hat: Chriſtus im Nimbus von Engeln erſcheint in der Vorhölle. Sie iſt nur BRVEGEL bezeichnet. Ein Bild deſſelben Gegenſtandes im Haag wird ihm gleichfalls zugeſchrieben.

Das Berliner Kupferſtich-Cabinet beſitzt eine felſige Landſchaft mit weiter Fernſicht; der h. Antonius wird von fratzenhaften Teufelsgeſtalten und einem Todtengerippe geſchreckt; ſein miniaturartig, mit Deckfarben ausgeführt und links bezeichnet: »15 P. B. 80.« Chedel hat nach ihm eine Zerſtörung von Troja und Ad. Huberti eine Hexenfahrt geſtochen; der Graf Caylus facſimilirte eine Landſchaft, die ſich im Beſitz des franzöſiſchen Hofes befand.

In der Wahl ſeiner Stoffe haben wir den Künſtler bereits charakteriſirt, indem wir ihn vollkommen in die Fuſstapfen ſeines Vaters eintreten ſahen. Was die künſtleriſche Ausführung anbelangt, ſo iſt es billig zu verwundern, daſs die weit vorgeſchrittene Antwerpener Kunſtſchule auf ihn nicht nachhaltiger einwirkte; er konnte auch in der Formgebung nicht, wie ſein jüngerer Bruder, ſich von der Vergangenheit emancipiren; ſein treues Feſthalten am Ererbten muſs darum bei ihm als Rückſchritt bezeichnet werden. Auf dieſe Art war er darum auch nicht in der Lage, irgend einen Einfluſs auf die jüngere Künſtlergeneration auszuüben. Die burleske Auffaſſung der Hölle ging mit ihm zu Grabe, denn wo Teniers ein ähnliches Gebiet betritt, da ſind ſchon andere Anſichten geltend, andere Formen zur Herrſchaft gekommen.

Digitized by Google

Jan Bruegel gen. Sammet-Bruegel.

Geb. 1568; geſt. den 12. Januar 1625.

»Der Apfel fällt nicht weit vom Stamme«, lautet das Sprüchwort, und wenn man es auf die gleichartige Geſinnungsweiſe der Kinder mit ihren Eltern deutet, ſo findet es oft im Leben ſeine volle Giltigkeit. Jan Bruegel macht aber eine Ausnahme von der Regel; in ſeiner Kunſtweiſe erblicken wir keine Aehnlichkeit mit der ſeines Vaters, weder was den Stoff, noch was die Form der Darſtellung anbetrifft. Mit rechtem Verſtändniſs hatte der Künſtler eingeſehen, daſs man eine Koſt, wie ſie Boſch aufgetragen und ſein Vater aufgewärmt hatte, nicht nochmals auftiſchen dürfe, wenn man den Appetit der Kunſtfreunde nicht verderben wolle. Auch die Art ſeiner Erziehung mag dazu beigetragen haben, ihn auf andere Bahnen zu führen.

Jan Bruegel iſt als zweiter Sohn des alten Peter im Jahre 1568 zu Brüſſel geboren. Er verlor den Vater in den erſten Jahren ſeines Lebens. Sei es, daſs auch die Mutter bald ſtarb, oder daſs Jan ein Liebling ſeiner mütterlichen Groſsmutter war, die als Wittwe nach Peter Coeck van Alſt in Brüſſel lebte (ſie war eine geborene Marie Beſſemers), er wurde von dieſer aufgenommen und erzogen. Da die Groſsmutter, wie van Mander berichtet, auch in Aquarell malte, ſo gab ſie dem Enkel den erſten, wohl ziemlich primitiven Kunſtunterricht, der ſich nur auf Blumenmalerei erſtreckt hat; es erklärt ſich aber ſo leicht, daſs der Schüler für dieſe eine beſondere Vorliebe faſste. Im Oelmalen konnte ſie ihn nicht unterweiſen, da ſie es ſelbſt nie betrieben hatte. Als darum der für Kunſt ſchwärmende Schüler ihren beſcheidenen Kenntniſſen entwuchs, gab ſie ihn zu Peter Goedkind in die Lehre. Dieſer nicht näher bekannte Maler ſtarb aber bereits am 18. Juli 1583; in Folge deſſen kehrte der erſt fünfzehnjährige Zögling wieder zur Groſsmutter zurück und ſcheint bereits ſelbſtändig als Künſtler aufgetreten zu ſein, indem er fortan die Natur zu ſeiner Lehrerin erwählte.

Ohne ſich in die Malergilde aufnehmen zu laſſen, begab er ſich bald darauf in die Ferne auf die Kunſtreiſe. Das ausſchlieſsliche Blumenmalen befriedigte ihn nicht mehr, ſein Geſichtskreis erweiterte ſich, und er fühlte einen inneren Drang von der Darſtellung des Naturindividuums, der Pflanze, zur Darſtellung der Natur ſelbſt, der Landſchaft, emporzuſteigen. Doch hat er auch Figürliches gemalt. Ueber den Weg, welchen er einſchlug, um nach Italien, dem gewöhnlichen Ziele der Künſtler, zu kommen, herrſcht Unſicherheit in den Angaben. Michiels (Gazette des beaux arts 1868) läſst ihn nach Paris reiſen und daſelbſt ein Bild ausführen, welches die am 3. Juni 1590 ſtattgefundene Prozeſſion der Ligue zum Gegenſtande hatte. Wohin das Bild kam, iſt unbekannt; Louis Petit ſoll es 1788 geſtochen haben. Ich kenne den Stich nicht, kann alſo die Compoſition nicht beurtheilen, und die Sache mag ſomit unentſchieden bleiben.

Nach anderen Angaben ging er zuerſt nach Köln und den Rhein hinauf. Die pittoresken Anſichten dieſes Fluſſes werden den feinen Naturbeobachter wohl mächtig ergriffen und fleiſsige Studien, mit Blei oder Feder umriſſen und

Digitized by Google

leicht mit Farbe getönt, ſeine Mappe bereichert haben. Bevor er die italieniſchen Gefilde betrat, war er bereits ein entſchiedener Landſchaftsmaler. Seine erſte Malgattung, die Blumenmalerei, that ihm gute Dienſte; er blieb ihr treu, indem er ihr untreu zu werden ſchien; die Vordergründe ſeiner Landſchaften laſſen ihn überall als den erfahrenen Blumenmaler erkennen.

In Rom hielt er ſich längere Zeit auf, denn das Glück blühte ihm und er bekam viele Aufträge. Er wurde nämlich mit dem Cardinal Federigo Borromeo, einem Neffen des h. Carl und deſſen Nachfolger auf dem Mailänder erzbiſchöflichen Stuhle, bekannt, und dieſer fand ein ſolches Wohlgefallen an dem jungen Künſtler und ſeinen Bildern, daſs er ihn in ſeine Dienſte nahm. Für Federigo malte er mehrere Gemälde, die der geiſtliche Mäcen dann nach Mailand ſchickte. Auch nach ſeiner Rückkehr ins Vaterland blieb der Künſtler in brieflichem Verkehr mit dem Kirchenfürſten, für den er eine groſse Achtung hegte. Die Zeit ſeines römiſchen Aufenthaltes beſtimmt eine Zeichnung des Coloſſeums, welche die Jahrzahl 1593 trägt, wie Mariette berichtet.

Zu Ende des Jahres 1594 war er bereits nach Antwerpen zurückgekehrt, denn am 23. Januar 1595 heirathet er dort Eliſabeth de Jode, eine Tochter des Gerard de Jode, der 1591 geſtorben war. Die Trauung wurde in der Cathedrale vollzogen, der Maler Jan Snellinx und der Kupferſtecher P. de Jode waren Zeugen. Das Jahr darauf 1596 wurde er in die Lucasgilde von Antwerpen aufgenommen; am 4. October 1601 erhielt er das Bürgerrecht und im September desſelben Jahres wurde ihm ſein Sohn Jan geboren.

Die Vorliebe der niederländiſchen Maler für Italien und eine Kunſtreiſe dahin hatte in Antwerpen einen beſonderen Verein ins Leben gerufen, den Verein der Romaniſten. Mitglieder desſelben durften nur jene Künſtler werden, die in Rom geweſen waren. Jan war Mitglied und im Jahre 1609 Doyen (Dekan) des Vereins. Bereits 1602 bekleidete er dieſelbe Würde bei der Malergilde. Um dieſe Zeit war Daniel Zeghers ſein Schüler, welcher 1612 als freier Meiſter in die Gilde eintrat und ſich als Blumenmaler einen berühmten Namen machte.

Im Jahre 1604 ſcheint die Gattin des Künſtlers geſtorben zu ſein; das Jahr darauf, im April ſchreitet er zur zweiten Ehe mit Katharina von Marienburg, die ihm acht Kinder gebar. Von dieſen Kindern müſſen wenigſtens zwei hier erwähnt werden. Ambroſius, geboren 10. Auguſt 1617, ward Blumenmaler, und Anna, geboren 4. October 1620, wurde am 22. Juli 1637 die Frau des jüngeren Teniers. Ihr Bildniſs, von Teniers gemalt, hat Michel geſtochen.

Wie Bruegel neben ſeiner Kunſt auch die Wiſſenſchaft ſchätzte, erhellt daraus, daſs er auch Mitglied der Geſellſchaft Giroflée (Rederykkamer, Verein der Rhetoriker) war. Hier gewann er 1618 bei einer Concurrenz ſogar den Preis.

So bietet uns das Leben des Künſtlers ein anmuthendes Bild; wie er als Maler fleiſsig und hochgeſchätzt war — ſeine Zeitgenoſſen hielten ihn für den gröſsten Meiſter in der Landſchaft — ſo war er auch als Menſch viel umworben, geachtet und als Freund geliebt. Sein Hausweſen geſtaltete ſich, trotz des reichen Kinderſegens, zu einem vornehmen, mit allem Comfort ausgeſtatteten. Seines Sohnes Jan Tagebuch erzählt, daſs ſein Vater in ariſtokratiſchem Wohlſtand lebte. Neben ſeinen eigenen Gemälden zierten ſeine Wohnung Werke von

Digitized by Google

Tizian, Fr. Snyders, J. Fouquières, Jan Parcellis, Dan. Zeghers und Anderen. Er liebte zugleich eine feine vornehme Gewandung und kleidete ſich gern in Atlas oder Sammet. Den letzteren Stoff bevorzugte er insbeſondere und erhielt deshalb den Zunamen: Sammet-Bruegel. Es iſt alſo unrichtig, daſs er dieſen Beinamen von dem ſammetartigen Farbenſchmelz ſeiner Gemälde oder gar, wie es irgendwo heiſst, davon erhielt, daſs er mit Vorliebe Sammetſtoffe malte! Die Holländer nennen ihn Fluweelen-Bruegel.

Jan Bruegel war von den Höchſten ſeiner Zeit hochgeſchätzt, und berühmte Perſönlichkeiten zeichneten ihn mit ihrer Freundſchaft aus. Kaiſer Rudolph II. hielt ſeine Gemälde hoch und gab ihm viele Aufträge. Erzherzog Albrecht von Oeſterreich, Statthalter der Niederlande, und deſſen Gemahlin Iſabella ſchätzten den Künſtler wie deſſen Werke ebenfalls ſehr. Als er ſich einſt beklagte, daſs der Wachtdienſt und andere Bürgerpflichten ihm viel Zeit nähmen, befahl der Erzherzog am 18. Juli 1609 dem Magiſtrat, den Künſtler von dieſen Dienſten freizuſprechen. Als der polniſche König Sigismund mehrere Bilder vom Maler erworben hatte, erhielt dieſer die Befreiung von allen Zollabgaben. Von der, ſelbſt durch weite Trennung nicht erkalteten Freundſchaft des Cardinals Borromeo haben wir bereits geſprochen. Noch im Jahre 1621 malte der Künſtler auf deſſen Beſtellung vier herrliche Landſchaften, die Folge der Jahreszeiten. Der Cardinal war ſogar 1623 durch Procuration Taufpathe bei einer Tochter des Künſtlers geweſen, welche Ehre ihm auch die Infantin Eugenia erwies. Bei einer früheren Gelegenheit bereits hob Helena Brandt, Rubens' Frau, eine Tochter Bruegel's aus der Taufe. Im Hauſe des Rubens mag übrigens unſer Künſtler viel verkehrt haben; denn jener ſchätzte ihn ſehr, malte zuweilen das Figürliche in ſeine Landſchaften, wie er ſich auch von ihm an ſeinen eignen Bildern das Landſchaftliche ausführen lieſs. Eine ähnliche künſtleriſche Wechſelthätigkeit übte unſer Künſtler mit H. van Balen, Rottenhamer, Fr. Frank, Josse de Momper, P. Neefs, H. Steenwyck und Andern.

Jan Bruegel ſtarb zu Antwerpen am 12. Januar 1625 und wurde mit vielen Ehren in der St. Georgenkirche beigeſetzt. Rubens, der nach des Künſtlers Tode Vormund ſeiner Kinder wurde, malte ſein Porträt, welches das koſtbare Grabmal aus ſchwarzem Marmor zierte, das ihm die Kinder 1657 errichteten. Das Bild von Rubens iſt verſchwunden, aber die Grabſchrift hat ſich erhalten; van der Kellen führt ſie in ſeinem »Peintre-Graveur« an.

Dafür hat uns Antoni van Dyck ſein Bildniſs in ſeiner bekannten Iconographie in einer eigenhändigen Radirung hinterlaſſen; es zeigt uns den Künſtler als einen ernſten Mann mit reichem Schnurr- und Kinnbart; doch leuchtet mitten durch dieſen Ernſt eine gewiſſe ſtille Ruhe und Güte durch. In den Werken von Houbraken, Descamps u. a. iſt es copirt.

Seine Gattin ſtarb bald nach ihm 1626 oder 1627.

Wenn wir Bruegel als Künſtler charakteriſiren wollen, ſo müſſen wir zuerſt das Feld, auf dem er hauptſächlich thätig war, in's Auge faſſen. Mit der Blumen-

Digitized by Google

malerei hat er seine Künstlerlaufbahn eröffnet und wurde schliefslich Landschaftsmaler. Seltener sind seine Conversationsstücke, und auch in ihnen überwiegt meist das Landschaftliche. Als Blumenmaler hat er nicht allein das schönfarbige Geschlecht der Flora verewigt; jede Pflanze war seinem Pinsel gleich willkommen. Neben diesen wandte er seine Aufmerksamkeit auch den kleinen Thieren zu, welche die Pflanzen beleben. Als er Landschafter geworden war, hatte er neben der Landschaft auch fleifsig studirt, was ihr das Leben gibt, die Thiere des Landes, des Waldes und der Lüfte. Die Emsigkeit ist erstaunlich, mit welcher er seine Landschaftsbilder, besonders einen Wald, eine Wiese zu beleben weifs. Obwohl er sich oft von berühmten Malern in seine Landschaften Figuren malen liefs, wufste er selbst auch mit der Darstellung von menschlichen Gestalten umzugehen. Beweis dessen sind seine sehr belebten Land-, Dorf- oder Stadtstrafsen, die uns recht lebhaft das Volksleben jener Tage vergegenwärtigen.

Was die Form der Ausführung anbelangt, so zeigt sich Jan Bruegel stets als Realist, der die Dinge gibt, wie sie sein Auge sieht — und dieses hat sehr scharf gesehen —, dann als Miniaturist; seine Bilder sind bis in das feinste Detail ausgeführt und durchgearbeitet; man mufs ihn als Miniaturisten besonders an einem echten Bilde seiner Hand bewundern, mag es einen Blumenstrauss zum Gegenstande haben oder eine Landschaft vorstellen, an der im Vordergrunde jeder Grashalm, jedes Blümchen zu zählen und dabei nach Form, Farbe, Reflex getreu geschildert ist. Auch verdient die tadellose Perspective hervorgehoben zu werden. Vordergrund, Mitte und Hintergrund sind nicht allein in der rechten perspectivischen Linie mit allen Gegenständen und Personen gehalten, auch die durch Luft bewirkte Verschiedenheit der Durchsichtigkeit ist meisterhaft pointirt. Die Farbe endlich ist blendend; nur der grellblaue Himmel stört zuweilen die Harmonie. Man glaubt indessen, dafs dies die Folge eines chemischen Processes ist, da diese Erscheinung nur bei Bildern vorkommt, die auf Kupfer gemalt sind. Auf Holztafeln hat sich die Farbe unverändert erhalten.

Als Landschaftsmaler wählte er gerne solche Stoffe, die ihm erlaubten, die Natur in ihrer keufchen jungfräulichen Schöne darzustellen. Deshalb wiederholte er oft die Schilderung des paradiesischen Gartens, weshalb man ihn mit vollem Rechte den »Paradies-Bruegel« nennen könnte, oder er wählte mythologische Stoffe, also die Zeit, da die Götter zu den Menschen kamen und die Natur den göttlichen Reflex noch nicht eingebüfst hatte. Selbst seine Dorffeste lassen uns einen Blick in eine unschuldige Freude thun, die keine Leidenschaft zu Bacchanalien oder Raufereien umgestaltet. Hierin unterscheidet er sich wesentlich von seinem Vater und ältern Bruder.

Jan war ein äufserst gewissenhafter aber zugleich ungemein fleifsiger und verhältnismäfsig schnell producirender Künstler. So hatte er zur Vollendung seiner beiden Hauptbilder in Dresden »die Predigt Jesu am See Genesareth« und »der Jahrmarkt in einer Stadt« zu welcher ein Künstler unserer Zeit vielleicht drei Jahre brauchen würde, sechs Monate verwendet!

Ein von den Zeitgenossen so geschätzter Meister konnte nothwendig nicht ohne nachhaltige Einwirkung auf die Kunst der Zukunft bleiben. Wie er bei Lebzeiten schon in seinem Atelier mehrere Schüler erzog, die in seine Fufstapfen traten und

Digitized by Google

Die drei Windmühlen. Radirung von W. Hollar nach Jan Bruegel.

Digitized by Google

geſchätzte Künſtler geworden ſind, ſo wirkte ſeine Kunſt auch noch bis ins achtzehnte Jahrhundert nach, wenn auch ſchwächere Epigonen ihr Vorbild ſchon damit erreicht zu haben meinten, wenn ſie ihre Bilder recht fein austüpfelten, dabei aber in den Manierismus verfielen, während Jan Bruegel originell und durchaus naiv erſcheint. Von ſeinen Schülern haben wir Dan. Zeghers bereits genannt. Sein Sohn Jan war desgleichen von ihm in der Kunſt unterwieſen worden, und wenn er den Vater auch nicht erreicht, ſo ſind ſeine Bilder doch ganz in deſſen Geiſte concipirt und ausgeführt. Von anderen Schülern ſeien noch erwähnt: Abraham Gouvaerts (Braunſchweig beſitzt die vier Elemente von ihm), Peter Gyzels (geb. 1621, † um 1692) L. de Wael, J. v. Keſſel, P. van Bredael, P. Schonbroeck und Jacques Foucquières, der ſpäter nach Frankreich zog und dort auch geſtorben iſt.

Unter dem Namen des Jan Bruegel finden wir in öffentlichen wie Privat-Sammlungen eine ſolche Menge ihm zugeſchriebener Bilder verzeichnet, daſs ſie die Thätigkeit von fünf bis ſechs eben ſo fleiſsigen Künſtlern, wie Jan geweſen iſt, reichlich ausfüllen würden. Parthey zählt in ſeinem deutſchen Bilderſaal in Deutſchland allein nicht weniger als 200 Werke von ihm. Wenn wir an dieſen Reichthum die Sonde der Kritik legen, ſo ergeben ſich freilich nur die wenigſten als echt, aber immerhin noch ſo viele, daſs ſein Werk ein reiches zu nennen iſt. Vor Allem müſſen alle ſchwachen Machwerke älterer und neuerer Nachahmer bei Seite gelegt werden — und dieſe bilden die Mehrzahl. Dann müſſen wir bedenken, daſs ſein Sohn Jan in ſeiner Weiſe malte und oft ſo Gutes leiſtete, daſs man ſeine Bilder mit jenen des Vaters leicht verwechſeln konnte. Auch iſt dieſer jüngere Jan Bruegel von der Kunſtgeſchichte theils ganz mit Stillſchweigen übergangen, theils nur ſtiefmütterlich behandelt worden. Kunſthändler (in pecuniärem Intereſſe) und Kunſtfreunde wuſsten nichts von ihm, und ſeine Bilder wurden unbedenklich dem Vater zugeſchrieben. Auch andere Schüler des Meiſters mögen Bilder gemalt haben, die, wenn nicht bezeichnet, daſſelbe Schickſal erfuhren.

Die Zeichnungen des Jan Bruegel ſind in der Regel mit der Feder ausgeführt, dann oft mit Tuſche oder Biſter getönt, zuweilen Bäume und die Ferne mit Blau tuſchirt.

Nach dieſen Zeichnungen ſowohl wie nach den Bildern haben viele Stecher gearbeitet. Ihm ſelbſt hat man vier landſchaftliche Radirungen, qu. fol., zugeſchrieben. Sie tragen die Adreſſe von J. Sadeler, doch iſt ihre Originalität mehr als fraglich. Van der Kellen im Peintre-graveur hollandais ſchreibt ihm zwei Landſchaften zu: Das »Schloſs am Waſſer« und eine »Schleuſe«. Nach R. Weigel ſoll das erſtere Blatt Schloſs Unterberg bei Nürnberg darſtellen. Der Künſtler hätte ſich alſo 1616 in Nürnberg aufhalten müſſen, worüber uns aber jede Nachricht fehlt. W. Hollar hat nach ihm ſechs Landſchaften, meiſt belebte Straſsen, radirt. Eine derſelben, die drei Windmühlen, bringen wir als Illuſtration. Eg. Sadeler hat 15

Digitized by Google

Landſchaften mit bibliſcher und Genre-Staffage nach ihm geſtochen; ebenſo N. de Bruyn eine Hirſchjagd, R. Sadeler eine Waldlandſchaft. Prenner radirte eine Landſchaft mit der Flora. Im Palais royal war ein Bild, welches im Galeriewerk von Couché als «le grand chemin» von Racine geſtochen iſt, aber fälſchlich einem Peter Bruegel zugeſchrieben war. Ein zweites Bild, ebenda, «le chariot», iſt von Dequevauviller geſtochen. Im Cabinet Lebrun befanden ſich drei Landſchaften; die eine «Stadt am Canal» iſt von Weisbrod, die beiden anderen von Duncker geſtochen. Von neueren Stichen erwähnen wir noch den «Fiſchmarkt von Schevenigen» von Chedel, das «Paradies» von Middiman (1799), drei Landſchaften von Beaumont und mehrere Blätter, Anſichten aus der Umgebung von Brügge, Antwerpen, Brüſſel, Aloſt von Ph. Le Bas. Zwei Bilder aus dem Cabinet des Herzogs von Choiſeul, «von Räubern angefallene Reiſende» fanden an Germain ihren Stecher.

Die Stiche von Le Bas geben den Meiſter am getreueſten wieder; obwohl ihnen die Farbe fehlt, laſſen ſie uns doch den Genius des vortrefflichen Landſchafters vollauf erkennen und ſchätzen. Jan Bruegel iſt und bleibt in der niederländiſchen Kunſt eine beachtenswerthe Erſcheinung; ohne ihn wäre eine Lücke bemerkbar, die er als Realiſt und Miniaturiſt ruhmvoll ausgefüllt hat, indem er neben der breiten Malerei ſeines Freundes Rubens die feine, ängſtlich bis auf den Punkt ausgeführte zu vertreten beſtimmt war.

Jan Bruegel, der Jüngere.

Geb. 1601; geſt. nach 1677.

Wenn wir die Künſtlerfamilie Bruegel nach ihrem Leben und Wirken dem Leſer darſtellen wollen, ſo dürfen wir auch des Sammet-Bruegel's Sohn erſter Ehe nicht mit Stillſchweigen übergehen; wennſchon ihn die Kunſtgeſchichte oft genug ganz zu ignoriren oder mit einer einzigen Zeile abzuthun pflegt. Erſt die archivaliſche Forſchung der neueren Zeit hat uns überhaupt über ſeine Perſönlichkeit einiges Licht verſchafft.

Jan Bruegel, der Jüngere (eine andere Bezeichnung hat er nicht erhalten), iſt in Antwerpen 1601 und zwar wahrſcheinlich am 11. September geboren, denn am 13. wurde er getauft. Zuvörderſt, wie bereits erwähnt, war er Schüler ſeines Vaters, dem er auch in der Wahl der Stoffe, wie in der Behandlung derſelben oft bis zum Verwechſeln ähnlich iſt. Nach damaligem Brauch beſuchte er dann auch Italien; im Jahre 1624 überſtieg er die Alpen. Aber wie bei ſeinem Vater ſo hat auch bei ihm die italieniſche Kunſt keinen nachhaltigen Einfluſs geübt; er blieb flämiſcher Naturaliſt. Während ſeiner Abweſenheit von der Heimath verlor er den Vater, und er mag deſſen Tod bei den ſchlechten Communicationsmitteln jener Zeit ſpät genug erfahren haben. Der Cardinal Borromeo übertrug ſeine Freundſchaft für den älteren Jan auch auf den Sohn, den er liebevoll aufnahm, ja als er in Mailand krank wurde, ſogar in ſeinem Palaſte verpflegen liefs.

Digitized by Google

Eine Zeichnung des Berliner Kupferſtichcabinets, die Jan 1626 in Mailand verfertigte, gibt uns die Zeit dieſes Mailänder Aufenthaltes an; er konnte demnach nicht 1625, wie von Michiels angenommen wird, nach Antwerpen zurückgekehrt ſein. Jedenfalls war er aber mit dem Ausgang der erſten Hälfte des Jahres 1626 wieder im Vaterlande, denn am 5. Juli 1626 heirathete er Anna Marie Janſſens, Tochter des Malers Abraham und der Sara Goedkind, einer Verwandten des Lehrers ſeines Vaters. Wie ſein Vater, ließs auch er ſich in ſeine Landſchaften Figuren von anderen Künſtlern malen; man nennt Rubens, v. Thulden, A. Diepenbeck, Fr. Wouters, H. v. Balen, H. v. Keſſel. Sein Schwiegervater führte 1627 die Figuren in ſeiner großen Landſchaft mit der Flora aus.

Der Künſtler lebte noch 1677, das Todesjahr iſt aber unbekannt. Ein Bildniſs von ihm exiſtirt nicht. Ueber ſeine Malweiſe haben wir bereits geſprochen; er bewegt ſich ganz auf den vom Vater betretenen Bahnen. Wenn er ſeine Bilder nicht mit der Jahreszahl bezeichnete, ſo wurden ſie ſtets dem Vater zugeſchrieben, und aus der großen Menge derſelben muſs erſt durch ſtrengſtes kritiſches Vergleichen das ihm Gehörige ausgeſchieden werden. Einen feſten Anhalt und ſicheren Ausgangspunkt für dieſe Kritik geben einige ſicher von ihm herrührende Gemälde, welche nach ihrer Bezeichnung in einer Zeit ausgeführt ſind, in der ſein Vater bereits geſtorben war. So das Bild, «Die Großmuth des Scipio», welches früher in Düſſeldorf war und ſich jetzt in der Pinakothek zu München befindet, deſſen Bezeichnung lautet: BRVEGHEL 1660 FEC. ANVERSA.

In Dresden können ihm mit Sicherheit drei Bilder zugeſchrieben werden; ein Halt vor einem Wirthshaus iſt bezeichnet 1641, zwei Bilder, eine Waldlandſchaft und ein hoher Thurm am Meeresufer, ſind 1642 ſignirt, gehören alſo ſämmtlich in die Zeit nach dem Tode des Vaters.

Von Zeichnungen in der Manier des Sammet-Bruegel kann ich nur eine als ſicher dem Sohne angehörend anführen, es iſt die bereits oben erwähnte im Berliner Kupferſtichcabinet, früher bei Suermondt. Sie ſtellt eine Dorfanſicht dar, mit Feder umriſſen und mit Farbe getönt. Oben ſteht von des Künſtlers Hand: Perna, 2 mylen van nauera (Novara?), unten: Johan breugel 1626 Jn milano.

Ob Jan Söhne hatte, ob dieſe die Kunſt pflegten, iſt unbekannt. So ſchließt vor der Hand mit ihm die Geſchichte der Künſtlerfamilie Bruegel. Was aber dieſe vier Männer geleiſtet, das fand mit ihrem Tode keinen Abſchluſs, ſondern kam den kommenden Künſtlergeſchlechtern zu gute und wirkte anhaltend fort und bringt in den Galerien bis auf den heutigen Tag reichliche Früchte.

Digitized by Google

Adriaen Brouwer.

Geb. um 1605; geſt. 1638.

Adriaen Brouwer iſt eines der zahlreichen Opfer der Klatſch- und Anekdotenſucht der älteren niederländiſchen Künſtler-Biographen. Was Houbraken, ſein am meiſten citirter Lebensbeſchreiber, von ihm erzählt, hört ſich wie ein Märchen oder wie ein Roman an, deſſen Titel allenfalls lauten könnte: Leben und Abenteuer eines Trunkenboldes.

Houbraken führt uns in ein ärmliches Stübchen ein, es liegt zu ebener Erde und man kann jeden Vorübergehenden ſehen; darinnen finden wir einen Knaben allein bei ſeiner Arbeit ſitzen, die Mutter, eine arme Wittwe, iſt ausgegangen, fertige Handarbeiten zu verkaufen. Es wird düſter in der Stube und der Junge rückt darum hart an's Fenſter, um ſeine Aufgabe fertig zu machen. Dieſe beſteht darin, mit der Feder Blumen und Vögel zu zeichnen, welche dann von der Mutter in Leinwand geſtickt werden. Das iſt der Erwerbszweig Beider, der ſie ernähren muſs. Während der kleine Adriaen recht emſig und mit einem gewiſſen Geſchmack ſeine Sachen zeichnet, wird er durch einen Schatten, der ſich plötzlich vor das

Fenſter ſtellt, geſtört, er blickt auf und ſieht einen Mann, der ſeine Arbeit mit Aufmerkſamkeit verfolgt. „Willſt Du Maler werden?“ ſpricht ihn der Fremde an; es iſt Frans Hals, der berühmte Meiſter vom Harlem. „Gern“ iſt die ſchnelle Antwort, „wenn die Mutter einverſtanden.“ Dieſe giebt in der That die Erlaubniſs, jedoch unter der Bedingung, daſs der Meiſter ihr Kind auch ganz aushalte.

Brouwer iſt alſo ein Schüler von Hals. A. van Oſtade, Palamedes und andere werdende Künſtler ſind ſeine Mitſchüler. Der neue Zögling macht in der Kunſt gewaltige Fortſchritte, im Handumdrehen iſt er ein fertiger Maler, ſein Meiſter bemerkt den Geiſt, der in dem Jungen ſteckt, erkennt den Werth ſeiner Bilder und ſucht nun das Talent des Schülers zum eignen Vortheil auszunützen. Er ſperrt dieſen alſo in eine Bodenkammer ein, um ihn von den Mitſchülern fern zu halten. Hier muſs der arme Junge von früh bis Abends fleiſsig malen, und der Meiſter verkauft dann die Bilder als Werke eines ungenannt ſein wollenden fremden Künſtlers um theures Geld. Nicht genug daran; als Lohn für die Arbeit wird er von des Meiſters Frau, die als böſes und geiziges Weib verſchrieen iſt, ſehr knapp gehalten, ſo daſs er zu den anderen Entbehrungen auch Hunger leiden muſs. Die Einſchlieſsung Brouwer's aber macht endlich die anderen Kunſtjünger neugierig, ſie benützen die Abweſenheit des Meiſters, kriechen auf das Dach und erblicken durch ein Bodenfenſter ſtaunend die ſchönen Bilder, die der Gefangene ausführt. Einer der Kameraden macht ihm nun den Vorſchlag, die fünf Sinne und dann die zwölf Monate in dieſem Stil zu malen, er wolle ihm für das Stück einen oder zwei Stüber bezahlen. Brouwer ging auf den Vorſchlag mit Freuden ein, malte noch fleiſsiger, um Zeit für dieſe Arbeiten zu gewinnen — denn der Meiſter durfte nichts davon erfahren — und fühlte ſich glücklich und reich, als er bei Ablieferung ſeiner Arbeit, vielleicht das erſte Mal in ſeinem Leben, eigenes Geld beſaſs. So kam er dazu, allmälig die Bedeutung der eigenen Kraft kennen zu lernen, und der Plan zur Flucht reifte in ihm. Wohin aber ſollte er fliehen? Harlem war ihm die Welt. Ein Bekannter von Hals fand den halbverhungerten armen Jungen mit zerriſſenem Gewande auf der Straſse, lieſs ſich von ihm ſeine Leidensgeſchichte erzählen und bewog ihn, mit ihm wieder zum Meiſter, der ihn bereits überall vergeblich geſucht hatte, zurückzukehren, er wolle mit Hals ſelbſt reden und eine beſſere Behandlung des Schülers erwirken. Es ging eine Zeit — aber nur eine kurze Zeit beſſer. Als Brouwer von ſeinen Genoſſen erfuhr, welchen Ruf ſeine Bilder bereits in der Kunſtwelt hatten, koſtete es A. van Oſtade keine groſse Anſtrengung, ihn zu überreden, den Meiſter nochmals zu verlaſſen und in der Ferne ſein Glück zu verſuchen. Nun blieb der Flüchtling nicht mehr in Harlem, ſondern ging nach Amſterdam. Sein guter Stern führte ihn in die Kunſthandlung eines Henrik van Zomeren, der in ſeiner Jugend auch gemalt hatte; dieſer nahm den jungen Flüchtling mit Freuden auf, und da er hier eine beſſere Küche und menſchlichere Behandlung fand, ſo warf ſich Brouwer mit aller Kraft ſeines Genies auf die Malerei. Einige kleine Arbeiten entzückten den Kunſthändler, er machte ihm eine groſse Kupferplatte zum Geſchenk und auf dieſe malte Brouwer einen in Folge des Kartenſpiels zwiſchen Bauern und Soldaten entſtandenen Streit. Die lebensvolle Bewegung, die Wahrheit des Ausdrucks und der warme Ton der Malerei entzückten Alle; man erkannte in dem Bilde den Meiſter der Malereien, die Hals ſo theuer in den Handel gebracht hatte. Ein Kunſtfreund, du Vermandois, zahlte dem

Digitized by Google

Künſtler für das Bild aus freien Stücken hundert Ducaten! Brouwer wurde faſt närriſch über das viele Geld, er wühlte mit der Hand in den Goldſtücken, breitete ſie auf dem Bette aus, lieſs ſie hin und her rollen, dann aber nahm er ſie zuſammen und entfernte ſich — um nach neun Tagen als Wüſtling wieder zu kommen.

Nun ging ein wildes Leben an; gemalt wurde nur, um Geld zu ſchaffen, ſonſt wurde die Zeit mit Trinkgelagen und allerhand Abenteuern zugebracht; es ſollen unzählige Anekdoten über die wüſte Lebensweiſe des genialen Künſtlers curſirt haben. Er arbeitete nicht gern, und weil er bei ſeiner lüderlichen Lebensweiſe viel Geld brauchte, ſo waren Schulden unvermeidlich; dieſe erreichten denn auch endlich eine ſolche Höhe, daſs ſich der Künſtler aus dem Staube machte und nach Antwerpen begab. Da er (o heilige Unſchuld!) von dem Kriege, der zwiſchen Holland und den ſpaniſchen Niederlanden beſtand, keine Ahnung und ebenſo wenig einen Paſs beſaſs, ſo wurde er am Thore der Stadt als Spion ergriffen und in den Kerker geworfen. Hier kam er mit dem Herzog von Aerdenborg (Aremberg) zuſammen, der gleichfalls gefangen ſaſs. Dieſem erzählte er ſeine Unglücksgeſchichte und daſs er ſich, wenn er Malerutenſilien hätte, als Künſtler legitimiren wolle. Dieſe wurden ihm gegeben und Brouwer malte eine Scene nach dem Leben, kartenſpielende Soldaten, wie er ſie durch das Fenſter im Hofe der Citadelle ſah. Das Bild gefiel dem Herzog ſo ſehr, daſs er ſeinen Freund Rubens zu ſich beſchied. Als dieſer kam und das Bild ſah, rief er, da er Brouwer's Arbeiten bereits kannte und werthſchätzte, aus: „Das kann nur Brouwer gemalt haben. Das Bild iſt dreihundert Reichsthaler werth.“ — „Aber nicht mehr käuflich, erwiderte der Herzog, ich erwerbe es für mich, als Andenken an das Abenteuer und weil es ſo vortrefflich iſt.“

Auf beſondere Verwendung des Rubens wurde dann Brouwer in Freiheit geſetzt und von ſeinem Protector in deſſen Hauſe aufgenommen. Natürlich ſagte ihm eine geregelte Lebensweiſe und eine honette Familie nicht zu; vergebens bemühte ſich Rubens, den lockeren Vogel auf beſſere Wege zu leiten; Wirthshaus, Würfel, Gelage und durchſchwärmte Nächte waren ihm zur zweiten Natur geworden, und er verlieſs nach wenigen Tagen das Haus ſeines edlen Beſchützers, daſſelbe für unerträglicher haltend, als das Leben in der Citadelle. Nun konnte er wieder nach ſeinem Geſchmack leben.

In dieſe Zeit ſeines Antwerpener Aufenthaltes müſste die Bekanntſchaft, die er mit einem Bäcker machte, fallen. Houbraken erzählt nichts davon, Descamps aber weiſs darüber zu berichten. Durch den Umgang mit dem genialen Künſtler verlor der Bäcker alle Luſt für ſein Gewerbe und wurde auch Maler. Die Kunſtgeſchichte kennt ihn ſehr wohl, den Joſeph von Craesbeck, deſſen Bilder gleiche Stoffe behandeln wie die ſeines Lehrers Brouwer, Wirthshausscenen, Raufereien von Betrunkenen, Raucher und dergleichen. Wenn ſich dieſer Künſtler ſelbſt portraitirte, ſo machte er vor dem Spiegel rechte Grimaſſen, die er fleiſsig ſtudirte und an ſeinen Bildniſſen verewigte. Er hatte ein hübſches Weibchen, glaubte ſich betrogen und wurde eiferſüchtig. Man erzählt, Brouwer hätte den nächſten Grund zu ſeiner Eiferſucht gegeben. Um ſich von der Wahrheit zu überzeugen, erfand der eiferſüchtige Maler ein draſtiſches Mittel; er malte ſich auf die Bruſt eine groſse Wunde, auf das Hemd Blutflecke, und die rothgefärbte Spachtel in der Hand haltend, machte er einen fürchterlichen Lärm, als ob er ſterben ſollte. Seine

Digitized by Google

Frau eilte herbei und vermeinend, ihr Mann ſchwimme im Blute, legte ſie einen ſolchen Beweis ungeheuchelten Schmerzes an den Tag, daſs Craesbeck von ſeinem Wahn geheilt ward.

Dafür fröhnte er anderen Leidenſchaften um ſo mehr und zwar in Geſellſchaft ſeines Freundes Brouwer. Die Pfeife im Munde fand man das edle Paar in den gemeinſten Kneipen, wo es allerhand tolle Streiche zum Spotte der Welt trieb. In Gefahr, von der Obrigkeit eingezogen zu werden, machte ſich Brouwer ſchlieſslich auf und reiſte nach Paris. Die Vergnügungen, die ihm dieſe Stadt bot, waren ſein Unglück; er hielt ſich daſelbſt einige Monate auf, ohne als Künſtler thätig zu ſein. Das Schlaraffenleben untergrub ſeine Geſundheit, und krank an Geiſt und Leib kehrte er nach Antwerpen zurück, um dort im Spital zu ſterben. Man begrub ihn in einer Grube auf dem Begräbniſsplatze der Peſtkranken. Rubens hörte davon, und da er den Künſtler als ſolchen hoch ſchätzte, ſo that er die nöthigen Schritte, um die Leiche ausgraben zu dürfen, die er dann in der Carmeliterkirche ehrenvoll beiſetzen lieſs. Auch ein Grabmal wollte er ihm ſetzen, wurde jedoch durch ſeinen Tod daran verhindert.

So weit der Roman, den ältere Schriftſteller über Brouwer zuſammengetragen haben. Es ſoll nun unſere Aufgabe ſein, das Wahre daraus herauszuleſen, an Stelle der Fabel die Ergebniſſe ernſter Forſchung zu ſetzen.

Vor Allem betrachten wir des Künſtlers Bildniſs, wie es van Dyck uns hinterlaſſen hat. Ein edles Geſicht; frank und frei blicken aus demſelben die Augen in die Welt, als wollten ſie jeden Verläumder herausfordern; der entſchloſſen geformte Mund iſt mit einem keck ſich windenden Schnurrbart und einem Spitzbärtchen eingerahmt, wodurch der Ausdruck ſich faſt zum Neckiſchen neigt. Wie nachläſſig maleriſch iſt der Mantel um den Arm gewickelt, wie vornehm hält er den Handſchuh! Und dies ſoll das Portrait eines Wüſtlings ſein? Daſs uns aber van Dyck hier ein wirkliches Bildniſs und keinen idealen Kopf hinterlaſſen hat, iſt ſelbſtverſtändlich. Alle ſeine Portraits ſind individualiſirt und der Künſtler war ein geübter Menſchenkenner, wie ſeine ganze Iconographie beweiſt.

Hiermit iſt freilich noch kein poſitiver, ſondern nur ein ſubjektiver Beweis von der Unwahrheit der Anklagen gegeben.

„Brouwer war träg im Malen, aber ſchnell im Verthun“, ſagen ſeine Biographen. Nun hat er aber Werke hinterlaſſen, die ihn als einen der erſten Künſtler charakteriſiren; wie leicht iſt ſeine Compoſition, wie naturgetreu der Ausdruck der Mienen und der Bewegung, wie meiſterhaft die Farbe behandelt! Und ein ſolcher Künſtler wird man im Traume? im Zuſtande einer durch Trunk und Nachtſchwärmerei erzeugten halben Bewuſstloſigkeit? Brouwer mag ein Genie erſter Gröſse geweſen ſein, aber Studien, fleiſsige Studien muſs er dennoch gemacht haben; auf dieſe weiſen auch alle ſeine Bilder hin. Da iſt alſo ein Widerſpruch in der landläufigen Biographie, daſs man ſein kurzes Leben mit ſo viel Libertinage ausſtattet und uns keine Erklärung giebt, wie ſeine Meiſterwerke entſtanden ſind. Ja eben dieſe Bilder ſollen dazu dienen, die tollen Streiche ihres Urhebers zu documentiren. Wie das? Im Sprüchwort heiſst es: „Sage mir, mit wem Du umgehſt, ich ſage Dir, wer Du biſt.“ Brouwer malte gern Betrunkene, Raufbolde, gemeine

Digitized by Google

Scenen der niedrigſten und verrufenſten Kneipen — alſo muſs er ſelbſt auch ſeinen Helden ähnlich geweſen ſein, die er ſo natürlich darſtellte. Wie unlogiſch! Ein Schlachtgemälde dürfte alſo nur von einem Soldaten gezeichnet ſein; und den

Im Wirthshaus ſchlafender Bauer. Berliner Muſeum. (Ehemals Gal. Suermondt.)

Höllenbruegel müſsten wir für einen Teufel halten!? Man merkt hier, daſs Houbraken und ſeine blinden Abſchreiber von dem Gange, wie ſich in Belgien und Holland die Genremalerei entwickelte, keinen Begriff hatten.

Houbraken will ſeine Notizen über das Leben Brouwers aus einer Handſchrift geſchöpft haben, die Nic. Six, ein Maler, in den Papieren ſeiner Familie

gefunden haben ſoll und die er dem Biographen zur Verfügung ſtellte. Dieſer iſt mit dem Document einfach dupirt worden. Was an ſeiner Biographie Brouwer's Wahres bleibt, hat er nicht dieſem Manuſcript, ſondern anderen verläſslichen Quellen entnommen, wie den Werken von Corn. de Bie, Bullard und R. de Piles. Dies gilt insbeſondere von dem Aufenthalte Brouwer's in Antwerpen, von ſeinem Verkehr mit Craesbeck und von ſeiner Beerdigung in der Carmeliterkirche.

W. Schmidt hat in ſeiner kleinen Schrift „Das Leben des Malers Adriaen Brouwer, kritiſche Beleuchtung der über ihn verbreiteten Sagen", alles Material, das bis jetzt die Forſchung geliefert hat, zuſammengeſtellt, und indem wir nun das poſitive Gewiſſe über das Leben unſeres Künſtlers darlegen wollen, haben wir uns nur an dieſe Schrift zu halten.

A. Brouwer iſt nicht in Harlem, ſondern in Oudenaarde an der Schelde, ſüdlich von Gent, alſo in Flandern geboren. Dass Flandern ſein Vaterland war, beweiſt und befeſtigt gegen jeden Zweifel die Unterſchrift, welche ſich auf ſeinem nach van Dyck von Schelte a Bolswert geſtochenen Portrait befindet: Adrianus Brouwer gryllorum (komiſcher Genreſcenen) pictor Antwerpiae, nationę Flander. Hendricx gab die Iconographie 1645 heraus, alſo ſieben Jahre nach des Künſtlers Tode, und konnte beſſer wie jeder Andere ſich über die Richtigkeit dieſer Angabe unterrichtet haben. J. J. Bullart (1682) und R. de Piles (1699) nennen Oudenaarde den Geburtsort des Künſtlers. Des Erſteren Vater, Iſaak, lebte als Zeitgenoſſe Brouwer's in Brüſſel und ſind deſſen Nachrichten, wenn wir auch nicht wiſſen, wie er zu ihnen gekommen iſt, nicht zu verwerfen; er ſammelte vierzig Jahre lang das kunſthiſtoriſche Material, welches ſein Sohn ſpäter verarbeitete. Das wichtigſte Zeugniſs für Oudenaarde als Geburtsſtätte Brouwer's läge in dem Bericht H. Raepſaet's (Quelques recherches sur Adrien de Brouwere 1852), wenn das citirte Document im Original vorläge. Des Berichterſtatters Groſsvater, J. J. Raepsaet, nämlich machte am 18. November 1816 in einer Sitzung der Academie zu Brüſſel die Mittheilung, daſs er vor der Revolution, als er ſich in Oudenaarde aufhielt, ein Inventar des Beſitzſtandes der Familie unſeres Künſtlers geſehen habe. Der Vater war Muſtermaler für die Tapetenfabrikanten und ſtarb in gröſster Noth, im Bankerott, ſo daſs die Vormünder ſeiner Kinder auf die Nachlaſſenſchaft verzichteten. Sein Sohn, der Maler, damals 16 Jahre alt, hatte bereits das väterliche Haus verlaſſen, doch wuſste man ſeinen Aufenthalt nicht. Nach flandriſcher Schreibweiſe wird der Familienname de Brouwere geſchrieben. Leider iſt die Urkunde, wahrſcheinlich in der Revolutionszeit, verloren gegangen. Wenn wir nun auch aus den angeführten Quellen nicht mit voller Gewiſsheit Oudenaarde als Geburtsort für Brouwer anführen können, ſo muſs er doch ſicher als ein geborner Flamänder gelten.

Was nun das Jahr der Geburt anbelangt, ſo hatte de Piles und nach ihm Houbraken 1608 als ſolches angeſetzt. Authentiſche Quellen darüber beſitzen wir nicht; da jedoch Bullart den Künſtler im Alter von 32 Jahren ſterben läſst, ſo würde, indem wir das Jahr 1638 als ſein Todesjahr feſthalten, ſich 1605 oder 1606 als ſein Geburtsjahr ergeben.

Aus dem Geſagten erhellt nun, daſs die ganze Jugendgeſchichte Brouwer's, wie ſie Houbraken zum Beſten giebt, in Nichts zerfällt. Des Künſtlers Mutter konnte nicht in Harlem wohnen und er konnte nicht als Knabe zu Frans Hals in die Lehre kommen. Auch von Oudenaarde aus begab ſich der ſechzehnjährige

Digitized by Google

junge Mann ſicher nicht nach Holland, um bei Hals ſich zum Künſtler auszubilden; es iſt vielmehr mit voller Sicherheit anzunehmen, daſs er in ſeinem Vaterlande blieb und Holland erſt als fertiger Meiſter beſuchte. Wer ſein Lehrmeiſter geweſen, iſt nicht feſtzuſtellen. Wenn er Antwerpen, dieſe von Künſtlern jener Zeit ſo ſehr bevorzugte Stadt zum Wohnorte wählte, ſo dürfte Rubens auf ihn ſtark gewirkt haben, wenn er am Ende nicht gar ein direkter Schüler desſelben war. Möglich iſt dies immerhin, wenn er auch nicht im Gildenbuch eingetragen erſcheint, denn Rubens genoſs die Begünſtigung, Jeden als Schüler aufnehmen zu dürfen, ohne ihn in die Gilde eintragen zu laſſen. Da ſich in Brouwer's Compoſitionen unſchwer ein Einfluſs des Bauern-Bruegel nachweiſen läſst, deſſen Werke wohl unſer Künſtler gekannt und fleiſsig ſtudirt hatte, ſo ſind wir auch damit auf Antwerpen oder Brüſſel hingewieſen. Auch werden wir, wenn wir die Malweiſe des Fr. Hals und des Rubens neben einander halten, ſehr bald zu dem Reſultate kommen, daſs Brouwer's Pinſel, der ſo zarte, harmoniſch verſchmolzene, duftige Farben aufzutragen verſtand, näher der Schule des Letzteren als des Erſtgenannten ſtand, der mit kecken Pinſelſtrichen mehr auf die Diſtanz die Wirkung ſeiner Bilder berechnete. Wenn man vorbringt, daſs ja Hals auch Genreſcenen componirte, ſo kann man dagegen ſagen, daſs Bruegel's Bauernſcenen auch in Betracht kommen müſſen und daſs Brouwer's Muſe ſich der Bruegel'ſchen Richtung viel entſchiedener zuwende als der des Fr. Hals, der übrigens in erſter Linie doch immer Bildniſsmaler iſt.

Nach Angabe de Bie's wurde Brouwer auf ſeiner Reiſe nach Holland von Seeräubern ausgeplündert, ſo daſs er gleich zur Palette greifen muſste, um ſein Leben zu friſten. War er einmal in Holland, möglicherweiſe in Amſterdam, ſo konnte er in perſönlichen Verkehr mit Frans Hals gekommen ſein, jedoch nicht als Schüler, ſondern als College. Iſt nämlich ſein Bild in der Münchener Pinakothek, die Schlägerei (das aber nicht auf Kupfer, ſondern auf Holz gemalt iſt) dasſelbe, das er bei Zomeren in Amſterdam gemalt haben ſoll, ſo ſtand der Maler bereits auf der Höhe ſeiner Künſtlerſchaft.

Bullart erzählt: „Nachdem ſich Adriaen einige Zeit in Holland aufgehalten, kam er nach Antwerpen.“ Wenn er ſich nur „einige Zeit“ daſelbſt aufhielt, ſo muſste er von anderswo hingekommen, alſo nicht daſelbſt geboren ſein. Derſelbe Schriftſteller erwähnt zwar auch deſſen Verhaftung in Antwerpen, da er in holländiſcher Tracht erſchien, doch fügt er hinzu, daſs ſeine Unſchuld bald erkannt und er freigelaſſen wurde. Von dem Abenteuer mit dem Herzog von Aremberg weiſs er nichts. Dieſer befand ſich auch gar nicht in der Zeit von Brouwer's Ankunft in der Citadelle, ſondern erſt 1634, der Maler wurde aber bereits vor dem 18. September 1632 als Meiſter in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen. Da ſein Bildniſs von van Dyck natürlich nach der Natur verfertigt wurde und dieſer Künſtler ſich Ende März 1632 nach England begab, ſo iſt daraus leicht die Zeit annähernd zu beſtimmen, wann Brouwer nach Antwerpen kam. Wie das Gildenbuch bezeugt, wurde in ſelber Zeit ein Maler Jan Baptiſt d'Andois als Schüler von Brouwer aufgenommen, es war ſein einziger Schüler, während ſeine Nachahmer nicht zu zählen ſind. Dieſer Schüler wurde 1637/38 Meiſter. Im Gildenjahr 1634/35 lieſs ſich Brouwer in die Rederykkamer (eine Abtheilung der Lucasgilde zur Uebung in der Beredſamkeit) aufnehmen.

Ueber das Verhältniſs des Künſtlers zum Bäcker Craesbeck liegt keine ſichere

Digitized by Google

Nachricht vor. Dagegen ist das Datum seines Begräbnisses sichergestellt; in den Rechnungen der Antwerpener Frauenkirche 1637/38 heisst es nämlich: „1638. 1. Februarii: Den schilder Brouwer, ad Carmelitas". Er muss also kurz vor dem ersten Februar des angeführten Jahres gestorben sein. Dass er in sehr dürftigen Verhältnissen, mit Schulden belastet, starb, erhellt daraus, dass sein ehemaliger Schüler d'Andois (auch Dandoy geschrieben) am 19. Februar, also bald nach seinem Absterben, auf seine Verlassenschaft Beschlag legte. Diese war freilich schmal genug; man fand (nach de Bie) nur einige Pinsel, eine zerbrochene Staffelei und eine Palette!

Die Bestattung kostete 18 Stüber! Wie es sich mit dem doppelten Begräbniss, von dem oben die Rede gewesen, verhält, ist noch nicht über allen Zweifel sicher gestellt. Die Urkunde spricht nur von der Beisetzung „ad Carmelitas". De Bie, Sandrart und Bullart erwähnen indessen die Ausgrabung des Künstlers aus dem ärmlichen Grabe des Friedhofes und die feierliche Bestattung in der Kirche.

Wie sollen wir uns aber der Entdeckung gegenüber, die A. van der Willigen in Harlem gemacht hat, stellen? Dieser verdienstvolle Forscher hat nämlich im Todtenregister der Stadt Harlem unter dem 31. März 1640 folgende Bemerkung gefunden: Zur Oeffnung eines Grabes in der Groote Kerk für Adriaen Brouwer; die Glocken haben eine halbe Stunde geläutet. F. 8. (8 Gulden). — Dass hier unser Künstler nicht gemeint sei, erhellt aus den angeführten unzweideutigen Zeugnissen. Auch wird hier Brouwer nicht „schilder" oder Maler genannt; der Name war in Holland nicht ungewöhnlich, ebensowenig der Taufname; letzteren führten Ostade, Linschooten, Stalbent, van der Velde, van der Werff und Andere. Freilich stimmt zufällig der Tag, das Jahr dagegen nicht. So konnte ein Namensbruder zufällig immerhin zwei Jahre später unter demselben Datum in Harlem begraben worden sein.

Den Charakter Brouwer's haben wir bereits theilweise kennen gelernt. Er kann nicht dieser verworfene, nur der Lüderlichkeit fröhnende Mensch gewesen sein, zu dem man ihn stempeln wollte. Dagegen spricht seine ganze äussere Erscheinung, sein Gesichtsausdruck, die hohe Bedeutung der von ihm genial gepflegten Kunst. Freilich darf man ihn wieder nicht nach dem Massstabe des 19. Jahrhunderts, nach dem Codex unseres modernen Anstandes und Schicklichkeitsgefühls beurtheilen. Brouwer ist ledig geblieben; ein lebensfrischer Junggesell, mag er immerhin gekneipt haben, vielleicht mehr, als man es heutzutage gern sieht; er mag in seiner lustigen Laune tolle Gedanken gehabt und ausgeführt haben. Das Geld schätzte er gering; Beweis dafür ist die Noth in der er starb, die Beschlagnahme seiner Habseligkeiten und der Umstand, dass seine Freunde die Beerdigung bestreiten mussten. Aber es fehlen uns noch triftige Gründe, um ihn deswegen für einen unvernünftigen Verschwender zu erklären. Immerhin braucht er noch nicht jener verkommene Trunkenbold gewesen zu sein, als welcher er gebrandmarkt wird. Er machte es sich zur Aufgabe, Scenen jener niedrigen Menschenklasse darzustellen, die sich nur in dunkeln Tavernen abspielen. Wenn er als Künstler daselbst erschien, um seine Modelle in ihrer natürlichen Bewegung zu studiren, so folgt daraus durchaus nicht, dass er einer ihres

Digitized by Google

Plate 43. *Nadie se conoce* (No one knows himself). Brush and grey wash, over traces of black chalk underdrawing, 215 × 150 mm. Prado, Madrid. Inv. no. 1.

feindlich geſinnten Feder, die das an ſich Gleichgiltigſte zum Laſter ſtempelte, iſt Brouwer's guter Ruf zum Opfer gefallen.

Zu Gunſten Adriaens ſpricht die Freundſchaft eines Rubens, van Dyck und Seghers, deren ſich der Künſtler zu erfreuen hatte. Rubens und Rembrandt beſaſsen mehrere ſeiner Bilder, ein Beweis, wie ſie ihn zu ſchätzen wuſsten. Gegen die Behauptung, er hätte es in Geſellſchaft gebildeter Menſchen nicht aushalten können, ſtreitet die ſichere Thatſache, daſs er Mitglied der Rederykkamer war und als ſolcher mehrere Jahre ſeinen nicht geringen Beitrag gezahlt hat.

In ſeinen Schilderungen des Bauern- und Rüpellebens ſind es vornemlich dreierlei Scenen, die er — mit Abänderungen — gern wiederholte. Zunächſt Unterhaltung der Bauern in der Wirthsſtube, dann Streitigkeiten, Prügeleien, Meſſerkämpfe zwiſchen Bauern, Spielern oder Soldaten. Die dritte Claſſe bilden ſeine Dorfwundärzte.

Bei der erſten Art weiſs der Künſtler die gemüthliche Unterhaltung im Geſpräch, Geſang oder ſelbſt Violinſpiel, die behagliche Ruhe der Raucher, die dumpfe Reſignation der Säufer meiſterlich zu pointiren; in den Zankſcenen iſt Alles Bewegung, fieberhafte Aufregung; Niemand hat die zornentflammten Mienen des Angreifers, die verzweifelte Angſt des Beſiegten und das Gekreiſch der die Rauferei unterbrechenden Weiber natürlicher zum Ausdruck gebracht. Bei ſeinen Dorfheilkünſtlern endlich iſt die ſtumpfe Gleichgiltigkeit oder der markdurchdringende Schmerzensſchrei des Bauern, dem das Pflaſter von der Wunde weggenommen wird, ſowie die bedachtſame Miene des Wundarztes, zuweilen auch die liebevolle Vorſorge des Weibes des Patienten mit Farben geſchildert, die in das volle wirkliche Leben getaucht ſind.

Seine Gegenſtände ſind nicht originell; hier geht ihm P. Bruegel der Aeltere voran. Adriaen hat nur das vorgefundene Repertorium um einige Stücke vermehrt; aber durch die Form und Art der Behandlung die Höhe künſtleriſcher Vollendung erreicht, die ihm ſelbſt ſeine erklärteſten Widerſacher nie abgeſprochen haben. Wie er in der Wahl des Gegenſtandes noch auf den Schultern Bruegel's ſteht, ſo iſt ſeine Behandlung deſſelben der älteren Zeit weit vorausgeſchritten. Rubens'ſcher Geiſt und Charakter durchdringt, wenn auch in origineller Wendung, ſeine Werke. Hals iſt ſelbſt in ſeinen Genrebildern Portraitmaler; das Bildniſsartige ſeiner Genrefiguren offenbart ſich auf den erſten Blick. Selbſt in ſeinem figurenreichen Converſationsſtücke, das ſich als Zeichnung in der Albertina befindet, iſt auf das Portrait mehr Gewicht gelegt, als auf eine einheitliche Abrundung einer Handlung. Brouwer dagegen, der ſehr wohl die Phyſiognomien ſeiner Bauern portraitartig aufzufaſſen verſtand, wuſste doch das Individuelle der Idee der Handlung zu unterordnen. Wie ſeine Genrebilder ſtets auf die Bewegung in der Handlung den Nachdruck legen und deshalb von dieſem Geſichtspunkte aus die Mienen der Geſichter dem einen Ziele entſprechend modelliren, ſo zeigt ſich in denſelben bei der bunteſten und bewegteſten dramatiſchen Handlung ſtets ein abgerundetes Ganzes, ein Aufbauen zu einer einzigen Gruppe.

Mit der Vollendung der Compoſition geht die Ausführung, die Farbe und der Pinſelſtrich Hand in Hand. Auch hier erſcheint der Künſtler wieder mehr

Digitized by Google

dem Rubens denn dem Hals verwandt. Adriaen bleibt freilich auch hierin ein ſelbſtändiger Meiſter, zur ſclaviſchen Nachahmung hat er ſich nie erniedrigt. Wie in der Compoſition ſo auch in der Beleuchtung ſtrebt der Künſtler nach einheitlicher Abrundung; die Schatten ſind durchſichtig, das Clair-obscur weich, die Fleiſchtöne ſaftig und mit kecker Virtuoſität Figuren wie Beiwerk gemalt. Ueber dem Ganzen aber lagert jene unnachahmliche Verſchmelzung aller Tinten, die der Italiener das „sfumato" nennt.

Als eigentlichen Schüler zog Brouwer nur den bereits genannten Dandoy, doch iſt von deſſen Kunſtthätigkeit nichts bekannt. Mehr genannt wird Joos van Craesbeeck, der die Bäckerei mit der Kunſt vertauſchte. Er ſcheint nicht als eigentlicher Schüler, ſondern nur als Kunſtfreund bei Brouwer gelernt haben. Im Jahre 1633/34 wurde er zu Antwerpen und 1651 zu Brüſſel in die Malergilde aufgenommen, 1662 war er nicht mehr am Leben. Er hat ganz in der Manier Brouwer's gemalt. Viel bedeutender iſt der mittelbare Einfluſs den Brouwer durch ſeine Werke auf die flämiſchen wie holländiſchen Genremaler geübt. Dies zu erkennen genügt es die Thätigkeit eines Teniers, A. von Oſtade, Jan Steen genauer in's zu Auge faſſen. Zwar ſtehen alle dieſe Künſtler auf eigenen Füſsen, aber ihre geiſtige Verwandtſchaft mit dem flämiſchen Meiſter iſt nicht zu verkennen.

Gemälde unter Brouwer's Namen trifft man in allen Cabinetten an, doch dürften, ſchon rein äuſserlich genommen, bei der kurzen Lebenszeit des Künſtlers nur wenige Anſpruch auf Originalität machen und viele von ſeinen Nachahmern herrühren. Descamps führt mehrere Bilder an, die ſich zu ſeiner Zeit in Privatbeſitz befanden; es iſt ſchwer, ihren jetzigen Aufenthalt nachzuweiſen.

Das Berliner Muſeum beſaſs kein Bild des Meiſters; der Ankauf der Suermondt'ſchen Sammlung brachte ihm ſieben Gemälde unter Brouwer's Namen zu, von denen wir folgende hervorheben: der im Wirthshaus ſchlafende Bauer, ein kleines Meiſterſtück harmoniſcher Farbengebung (ſ. Abbildung), die alte Frau bei der Toilette (von L. Vorſterman als Superbia in der Folge der Hauptſünden geſtochen), der Raucher, flüchtig aber genial gemalt, und der erbitterte Kampf beim Würfelſpiel (von Coryn Bol radirt, ſ. Abbildung).

Dresden beſitzt ſechs Bilder des Meiſters, von denen beſonders eine Schlägerei von drei Bauern beim Würfelſpiel vortrefflich iſt. So ergötzlich die Scene mit dem Manne, der auf Befehl ſeines Weibes das ſchmutzige Kind reinigt, dargeſtellt iſt, ſo abſtoſsend iſt ſie für die verfeinerten Sinne unſerer Zeit.

München hat die meiſten und werthvollſten Bilder unſeres Künſtlers; jedes derſelben iſt ein Meiſterſtück. Von den neun Nummern ſind beſonders hervorzuheben: Bauerngeſellſchaft beim Kartenſpiel — Spaniſche Soldaten beim Kartenſpiel, beide in harmoniſcher Farbenklarheit — zwei Bilder mit Wundärzten, deren einer eine Fuſswunde, der andere den verwundeten Arm des Bauern behandelt — Inneres einer Schenke mit einem vergnügt lachenden Violinſpieler (von C. Viſcher radirt) — Kartenſpieler in wüthendem Streit, voll Leben und in feinſter Durchführung (bereits erwähnt).

In Caſſel finden ſich zwei vorzügliche Bauernſcenen, deren eine von W. Unger für deſſen Caſſeler Galeriewerk radirt iſt.

Digitized by Google

Von den im Beſitz des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt befindlichen drei Bildern Brouwer's geben wir das eine nach der von Eiſenhardt für deſſen Galeriewerk gefertigten Radirung in Holzſchnitt (Seite 33).

Streit beim Wurfelſpiel. Berliner Muſeum. (Ehemals Gal. Suermondt).

Im Louvre befindet ſich nur ein Gemälde des Meiſters, Bauern in einer Schenke, ein vorzügliches, mit voller Meiſterſchaft behandeltes Werk.

Digitized by Google

Die Eremitage in St. Petersburg weiſt fünf Gemälde Brouwer's auf, darunter ein Interieur mit Bauern im feinſten Helldunkel ausgeführt.

Das Wiener Belvedere beſitzt kein Werk Adriaens, dagegen finden ſich einzelne Bilder in den Sammlungen Liechtenſtein, Czernin, Artaria und Schönborn. In letztgenannter Sammlung gehört der Wundarzt zu den beſten Bildern des Meiſters.

Echte Handzeichnungen Brouwer's ſind ſehr ſelten. Sie ſind in der Regel mit Feder umriſſen und mit Tuſche ſchattirt. Eine Ausnahme macht die keck hingeworfene Skizze im Louvre, Bruſtbild eines Rauchers, der den Rauch ausbläſt. Das Berliner Cabinet hat mit der Suermondt'ſchen Sammlung drei Zeichnungen erhalten, eine Bauernkneipe, bezeichnet 1633, die Vorleſung eines Briefes, mit dem Monogramm ſignirt und die Bauernkneipe mit dem Violinſpieler. Auch Dresden, Florenz und andere Sammlungen beſitzen Werke dieſer Art von Brouwer's Hand.

Es erübrigt noch unſeren Künſtler als Radirer in's Auge zu faſſen. Roſt will demſelben vierzehn Blätter zuſchreiben, doch dürften nur die im Katalog Rigal verzeichneten acht Blätter Anſpruch auf Originalität haben. Mit Ausnahme des erſten Blattes, welches einen in der Schenke ſchlafenden Bauer vorſtellt (ähnlich dem Berliner Bilde) ſind es mit Bravour der Nadel hingeworfene Bruſtbilder origineller Bauernfiguren. Die ihm zuweilen zugeſchriebene Plinzenbäckerin (rund iſt ſicher unecht, auch nur „Brouwer inv." bezeichnet.

Nach des Meiſters Zeichnungen und Gemälden iſt von den namhafteſten Künſtlern viel geſtochen worden. Das intereſſanteſte Blatt dieſer Art iſt die äuſſerſt ſeltene Radirung von C. Bega, die einzige, die dieſer Künſtler nach fremder Erfindung gemacht hat, B. 36; eine Geſellſchaft von acht Bauern iſt der Gegenſtand des Blattes. Von vorzüglicheren Stechern führen wir an: Blooteling, Suyderhoef, W. Vaillant, Jan de Viſcher, Corn. Viſcher und L. Vorſterman sen. Der letztgenannte ſtach die Folge der Hauptſünden, Bruſtbilder, welche auch Blooteling, N. Verkolje und J. Gole in Schabkunſt ſchön ausgeführt haben. Andere Stiche beſchreibt Heinecken. Nachbildungen ſeiner Handzeichnungen führt R. Weigel in ſeinem bekannten Werke an.

Monogramm Adriaen Brouwer's.

Digitized by Google

David Teniers der Jüngere.

Geb. 1610 in Antwerpen; geſt. 1690 in Brüſſel.

Die Biographie David Teniers' des Jüngeren war bis vor wenigen Jahrzehnten noch eine Sammlung von Unwahrſcheinlichkeiten. Durch die umfaſſenden Forſchungen belgiſcher Kunſtſchriftſteller, unter welchen in erſter Reihe Theodor van Lerius, der Biograph des Katalogs der Galerie von Antwerpen zu nennen iſt, hat ſie in der jüngſten Zeit eine andere Phyſiognomie erhalten und iſt von ſo manchem Fabelkram, mit welchem die Künſtlerbiographen des vorigen Jahrhunderts die illuſtren Namen auszuſchmücken liebten, gereinigt worden.

Nach den Forſchungen des genannten Schriftſtellers iſt der berühmte David Teniers der Enkel eines Julian Tenier oder Teniers, der, ſeinem Gewerbe nach ein Krämer, am 4. Mai 1585 zu Antwerpen in ſeinem Hauſe zum Schilde der Stadt Köln ſtarb. Dieſem Julian Teniers, der in erſter Ehe mit Françoiſe Francqz verheirathet war, ſchenkte ſeine zweite Frau Jeanne van Maelbeke unter anderen Kindern den Sohn David Teniers (den Aelteren), der im Jahre 1582 geboren wurde, Vater unſeres David war und 1649 ſtarb. Das auf Grund eines authentiſchen Aktes ermittelte Geburtsdatum David Teniers des Aelteren entſpricht demjenigen, welches Houbraken in ſeiner kurzen Biographie dieſes Meiſters mitgetheilt hat.

Nach den Antwerpener Gildenbüchern erſcheint er im Jahre 1596 als Schüler bei einem anderen Julian Teniers, und im Jahre 1607 wird er ſelbſt als Meiſter genannt. Dieſer zweite Julian Teniers, der bereits im Jahre 1595 als Meiſter und Maler in der Gilde vorkommt, dürfte wahrſcheinlich ein älterer Halbbruder David Teniers des Aelteren ſein, alſo ein Sohn aus der erſten Ehe des alten Julian Teniers mit Françoiſe Francqz. Bilder Julian's ſind nicht auf uns gekommen, eben ſo wenig nähere Kunde über ſein Leben.

Houbraken dagegen nennt vielmehr Rubens als den Lehrer des älteren David. Es laſſen ſich über dieſe Angabe wohl ebenſo ſchwer wie in vielen anderen Fällen, wo es ſich um Rubens' Schüler handelt, ſichere Beweiſe dafür oder dagegen erbringen, da Rubens als Hofmaler des Erzherzogs Albert und Iſabellens das Privilegium beſaſs, nach ſeinem Belieben Schüler aufzunehmen und zu unterweiſen, ohne an die Verpflichtung gebunden zu ſein, dieſelben auch nach den Vorſchriften der Gilde als ſolche anzumelden. Er erhielt dieſes Vorrecht aber erſt durch einen Patentbrief vom 23. September 1609, und es iſt nicht bekannt, daſs er vor dieſem Jahre ſchon dieſe Freiheit genoſſen hätte. Ueberdies ſagt Houbraken, daſs Teniers zehn Jahre in Italien bei Adam von Frankfurt, genannt Elzheimer, zugebracht habe, und dieſes Schülerverhältniſs iſt nach dem Charakter der Werke David's zweifellos das wahrſcheinlichere. Da aber Houbraken anzugeben unterläſst, wann dies geweſen, müſſen wir ſeine Beziehungen zu Rubens, ſo unwahrſcheinlich ſie auch ſind, einſtweilen dahin geſtellt ſein laſſen.

Man ſchreibt ihm eine bedeutende Anzahl von Werken zu, darunter Kirmeſſe, Wirthshausſcenen, Alchimiſten, Landſchaften mit Bauernſtaffage etc. Als glaubwürdige Werke ſeiner Hand aber können nur einige wenige Gemälde angeſehen werden, welche einen ganz eigenthümlichen Charakter zur Schau tragen. Die einzigen uns bekannten datirten Bilder beſitzt die kaiſerliche Gemälde-Galerie des Belvedere in Wien; es ſind dies vier landſchaftliche Darſtellungen mit mythologiſcher Staffage, ſämmtlich: «D. Teniers f. 1638», bezeichnet, und dieſe berechtigen ebenſo wenig wie die nach Bildern von ſeiner Hand vorhandenen Stiche von Zeitgenoſſen durch irgend etwas in ihm den Urheber jener Bauerngelage etc. zu erkennen, welche ihm in vielen Galerien zugeſchrieben werden.

Am 12. October 1608 heirathete er Dympne Corneliſſen de Wilde, genannt Dympne Hendricks, die Tochter eines Schiffskapitäns Namens Cornelis Hendricks, mit dem Beinamen Platvoet, und der Philippine Dolyns. Aus dieſer Ehe ſtammen drei Söhne, welche ſämmtlich Maler geweſen, und zwar: David Teniers der Jüngere, getauft am 15. Dezember 1610, Theodor am 3. Januar 1619, und Abraham am 1. März 1629.

In alten Katalogen werden zwei Porträts David Teniers des Aelteren und ſeiner Frau von der Hand des Sohnes David erwähnt, die angeblich aus der Familie ſelbſt herrührten; doch ſcheinen ſie im Laufe der Jahre verſchollen zu ſein. Dagegen befindet ſich allerdings in der Eremitage zu Petersburg ein kleines Künſtlerbildniſs, welches einen Maler in ſchwarzer Kleidung, vor ſeiner Staffelei, mit der Palette und den Pinſeln in der Hand, in dem Augenblicke darſtellt, wo er ſich zu dem Beſchauer umwendet. Smith hat dieſes Bild in ſeinem Kataloge unter Supp. N. 155 den Werken David Teniers des Jüngeren eingereiht, während es Waagen in ſeinem Werke über die Eremitage David Teniers dem Aelteren zugewieſen hat, als deſſen Selbſtporträt er es erklärt.

Digitized by Google

Ueber das Privatleben des Vaters und die erſte Jugend des Sohnes wuſsten die älteren Schriftſteller manche Details zu erzählen; zur Charakteriſirung derſelben wollen wir eine Stelle aus der Feder des franzöſiſchen Biographen Charles Blanc folgen laſſen, der unter Anderem erzählt: «der alte Teniers führte ein Leben wie die Bauern, welche er malte. Die Tradition berichtet von ihm, daſs er in Begleitung ſeines Sohnes auf einem Eſel ſeine Gemälde zu Markte brachte. Dieſes Trio ging oft von Antwerpen nach Brüſſel, um ſeine Waare anzubieten, und mehr als einmal erfuhr es die Demüthigung keinen Käufer anzutreffen.» Wenige Zeilen ſpäter aber erzählt derſelbe Biograph, der ſoeben eine ſo idylliſche Schilderung von dem eigenen Vertriebe der künſtleriſchen Produkte des alten Teniers gegeben hatte, folgendes: «Eines Tages, es war als Teniers fünfzehn Jahre alt war, malte er im Atelier ſeines Vaters; da trat Rubens herein. Alle Anweſenden geriethen bei dem Erſcheinen des groſsen Malers in Verwirrung, und der Jüngling zitterte ſogar, doch nicht etwa aus Furcht, — nein, vor Enthuſiasmus. Rubens bleibt vor der Staffelei des Schülers ſtehen, er läſst auf dem angefangenen Gemälde einen jener Blicke ſchweifen, welche die Leinwand bevölkern, darauf ergreift er Teniers' Pinſel, und, mit Hand und Wort zugleich Rath ertheilend, gibt er ihm in wenigen Momenten eine Lection und ein Gemälde zugleich.»

Die neuere Forſchung hat ſich dagegen mit derartigen Anekdoten nicht recht zufrieden geben wollen, und man iſt trotz Charles Blanc noch heute nicht darüber einig, in weſſen Schule der jüngere Teniers eigentlich gelernt habe. Aus den Regiſtern der Gilde iſt weder zu entnehmen wann, noch bei wem er als Schüler eintrat, und es iſt ſonach Spielraum genug geblieben, ihn ſeinem Vater, Rubens und Adriaen Brouwer als Schüler zuzuweiſen.

Houbraken ſpricht nur davon, daſs er von ſeinem Vater Impuls und Anregung empfangen, und an dieſer Mittheilung iſt wohl, da ſie der Natur der Sache am nächſten kommt, kein Zweifel zu finden. Die Anziehungskraft, welche die Darſtellung gewiſſer, der unmittelbaren Umgebung entnommener Scenen auf Beide ausübte, läſst dieſes naheliegende Lehrverhältniſs als das wahrſcheinliche erſcheinen. Uebrigens wird es durch die Schrift auf dem Porträte Teniers' des Jüngeren von Peter de Jode beſtätigt.

Eins nur läſst ſich mit Sicherheit begründen, nämlich daſs innige Beziehungen zwiſchen Rubens und der Familie des jüngeren Teniers obwalteten, aber ſie ſcheinen ſpäteren Datums zu ſein und ihren Urſprung in der Neigung des Rubens für ſein Mündel Anna Bruegel, die erſte Frau des jüngeren Teniers, gehabt zu haben, und durch die Nachbarſchaft der Wohnſitze Beider in der Folgezeit noch inniger geworden zu ſein.

Ebenſo wenig erwieſen iſt die Annahme, nach welcher Teniers ein Schüler Adriaen Brouwer's geweſen ſein ſoll. Aus den Büchern der Lucas-Gilde zu Antwerpen geht allerdings hervor, daſs Adriaen de Brouwer in dem Jahre 1631 auf 1632, um ein Jahr früher als David Teniers, als Meiſter in die Genoſſenſchaft aufgenommen wurde. Es iſt aber auch erwieſen, daſs in dieſer Zeit Jean Baptiſte d'Andois Brouwer's Schüler geweſen, während David Teniers nicht als ſolcher genannt wird. Gleichwohl erſcheint dieſer im nächſten Jahre 1632 auf 1633 als Sohn eines Meiſters ſelbſt in der Gilde. Ungeachtet deſſen hat W. Bürger geſtützt auf das auffallende Wiederkehren einzelner Figuren Brouwer's in den

Compoſitionen Teniers das Lehrverhältniſs zwiſchen Beiden aufrecht erhalten. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daſs Teniers Jahre hindurch die Typen Brouwer's copirte und ſich eine eigene Manier angeeignet hatte, die unter dem Namen: die «Brouwer-Manier» des Teniers bekannt iſt und vollkommen das ausdrückt, was ſie bezeichnen ſoll. Daraus aber einen endgiltigen Schluſs auf die Beziehungen der Beiden ziehen zu wollen, iſt um ſo gewagter, da es noch gar nicht conſtatirt iſt, aus welcher Zeit dieſe in Brouwer's Manier gehaltenen Bilder des Teniers herrühren, und es andererſeits erwieſen iſt, daſs Teniers ein ſeltenes Talent in der Nachahmung anderer Meiſter beſaſs, dieſes alſo möglicherweiſe auch auf Koſten des ihm geiſtesverwandten Brouwer geübt haben könnte.

Die älteren Biographen mit Ausnahme Houbrakens, der in ſeiner Erzählung kurz und präciſe iſt, wiſſen noch manches über die Anfänge unſeres Meiſters zu berichten und erzählen, daſs ſein erſtes Auftreten nicht das glücklichſte geweſen, und daſs er Anfangs groſse Mühe hatte, ſeine Bilder an den Mann zu bringen. Dagegen bemerkt Houbraken in Kürze: Ihn hat das Glück mit viel Geduld getragen, ſo daſs er unter die glücklichſten Maler gezählt werden kann. Dieſe wenigen Worte charakteriſiren ſeinen Lebensgang treffender als die längſte Biographie.

Schon die erſte Ehe Teniers', die als eine vornehme bezeichnet werden kann, deutet darauf hin, daſs er frühzeitig ein Günſtling des Glückes geweſen. Anna, die Tochter des Jan Bruegel (genannt Sammet-Bruegel) und ſeiner zweiten Frau Katharina von Marienborch hatte ſeine Blicke auf ſich gezogen. Anna war am 4. October 1620 getauft worden, und die Trauung, bei welcher David Teniers der Aeltere, Peter Paul Rubens und Paul van Halmale, ein Edelmann aus Antwerpen, als Zeugen erſchienen, fand am 22. Juli 1637 ſtatt. Zwei Porträts Teniers' und ſeiner jungen Frau aus jener Zeit befanden ſich ehedem in der Sammlung de Vence und ſind uns durch die Stiche J. B. Michel's erhalten. Teniers erſcheint auf dem einen als junger Mann mit langem Haar, kleinem Lippen- und Kinnbärtchen und breitem Hute, ſeine Frau mit langen Locken, bloſsem Halſe, feinem Spitzenhemde, das Kleid auf der Bruſt mit einer kleinen Schleife geſchmückt. Beide Bilder wurden im Jahre 1750 mit der Sammlung de Vence verkauft; es iſt aber nicht bekannt, wo ſie ſich gegenwärtig befinden. In einer der wenigen, zweifellos echten Radirungen des Meiſters, welche rechts oben das Monogramm des Künſtlers trägt, iſt dieſes Porträt der Anna Bruegel ſofort wieder zu erkennen. Es iſt ein kleines, reizendes Bruſtbild leicht nach rechts gewendet, die linke Hand hält eine Blume. Auch hier finden wir das lange Lockenhaar und den entblöſsten Hals. Sie mag damals ungefähr zwanzig Jahre alt geweſen ſein, und wir erhalten daraus einen Anhaltspunkt, das kleine höchſt ſeltene Blatt mit ziemlicher Sicherheit als eine eigenhändige Radirung des Meiſters aus der Zeit um 1640 bezeichnen zu können.

Nach den Taufregiſtern der Antwerpner und Brüſſeler Pfarrkirchen ſind ſieben Kinder aus dieſer erſten Ehe geboren worden, von welchen die zwei älteſten ein beſonderes Intereſſe beanſpruchen. Der erſte Sohn, David, ward am 10. Juli 1638 getauft, wobei ſein Groſsvater David Teniers der Aeltere und Helene Fourment, Rubens' zweite Gattin, als Pathen erſcheinen. Dieſer David Teniers III., auf welchen wir in der Folge noch zurückkommen werden, war ebenfalls Maler und hat nicht wenig zur Verwirrung der Biographie ſeines Vaters beigetragen. Er

Digitized by Google

heirathete am 4. Auguſt 1671 Anna Marie Bonnarens, bei welcher Ehe ſein Vater, ſein Schwager Jean Erasmus Quellinus und Jeanne van Calendriers als Zeugen erſcheinen.

Die erſte Tochter, Cornelie, ward am 7. Januar 1640 getauft, heirathete ſpäter den Maler Jean Erasmus Quellinus und ſtarb im Jahre 1706, nachdem ſie elf Kindern das Leben gegeben.

Das ſechſte Kind unſeres David, Juſtin Leopold, am 3. Februar 1653 getauft, bei welchem Akte Don Juan de Valesco, Graf de Salazar, im Namen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, General-Gouverneurs der Provinzen, und Juſtine Marie, Gräfin von Waſſenbergh, als Pathen erſcheinen, ſowie das ſiebente Kind, Anna Catharina, wurden zu Brüſsel geboren, und aus dieſem Umſtande iſt mit Wahrſcheinlichkeit zu ſchlieſsen, daſs der Vater nach der Geburt ſeines fünften Kindes Anton, zwiſchen den Jahren 1648 und 1652 nach Brüſſel überſiedelte, wo er als Kammerherr und Hofmaler in die Dienſte des Erzherzogs Leopold Wilhelm trat. In den beiden letzterwähnten Taufakten führt Teniers auch bereits den Titel eines Hofmalers ſeiner Hoheit des Erzherzogs Leopold.

Am 12. Mai des Jahres 1656 ſtarb Anna Bruegel nach neunzehn Jahren einer glücklichen Ehe und ward in der Kollegiatkirche St. Michel und Gudule begraben. Charles Blanc theilt, wir wiſſen nicht aus welcher Quelle, mit, daſs Teniers ſich genöthigt ſah, nach dem Tode ſeiner erſten Frau ſein Schloſs Dry-Toren, welches unweit dem Schloſſe Steen, dem Landſitze Rubens', gelegen war, Schulden halber zu verkaufen. Jean de Fresne, Parlamentsrath von Brabant, habe es käuflich an ſich gebracht. Teniers aber ſoll Ausſicht gehabt haben, wieder in den Beſitz dieſes Schloſſes zu gelangen, wenn er ſich entſchlieſsen konnte, die Tochter des neuen Eigenthümers zu heirathen — und er entſchloſs ſich. Wir müſſen die Verantwortung dieſer Geſchichte Charles Blanc und ſeinen Quellen überlaſſen, da wir nicht wiſſen, was daran Wahres iſt; wir glauben allerdings ſehr wenig. Man liebte es, Teniers, der ein flottes Leben führte, als Schlemmer und Verſchwender hinzuſtellen, als Thunichtgut, der gedankenlos in den Tag hineingelebt, und Charles Blanc insbeſondere hat ſich erkleckliche Mühe gegeben, dem Charakter des Künſtlers dieſe Färbung zu verleihen. Thatſache iſt nur, daſs Teniers bereits fünf Monate nach dem Tode ſeiner erſten Frau, wohl durch die Sorge um ſeine unmündigen Kinder gezwungen, am 21. Oktober 1656 ſich in der Kirche St. Jacques sur Caudenberg zu Brüſſel mit Iſabella de Fren, der Tochter André's, Secretärs des Rathes von Brabant, und der Anna Maria Montfort, vermählte. Bei dieſer Trauung erſchienen der Bruder der Braut, Anton de Fren, Beiſitzer des Rathes von Brabant, Abraham Teniers und David Teniers' älteſter Sohn, David III., als Zeugen. Iſabella war am 11. Dezember 1624 in Brüſſel getauft worden, und das hohe Anſehen, in welchem ihre Familie ſtand, wird durch ihre Pathen bekräftigt, als welche Peter Peckx, der berühmte Rechtsgelehrte und Kanzler von Brabant, bekannter unter dem Namen Peckius, und Katharina Lintermans im Namen der Infantin Iſabella Clara Eugenia erſcheinen. Es iſt kaum anzunehmen, daſs dieſe angeſehene Familie in die Ehe Iſabellens, die übrigens ſelbſt zweiunddreiſsig Jahre alt und ſomit über die Zeit einer jugendlichen Leidenſchaft hinaus war, mit einem finanziell ruinirten, wenn auch noch ſo bedeutenden Künſtler eingewilligt hätte.

Aus dieſer Ehe wurden in den Jahren 1657, 1660, 1662 und 1663 vier Kin-

Digitized by Google

der geboren, bei deren drittem Don Juan de Oliva im Namen des damaligen Gouverneurs Louis de Benavides Carillo und Toledo, Marquis da Fromiſta und de Caracene, als Pathe erſcheint; der Marquis von Caracene war ſonach unſerem Künſtler nicht weniger gewogen als ſeine Vorgänger im Gouvernement. Unter dieſen war es beſonders der als Gönner und Förderer der ſchönen Künſte hochverdiente Erzherzog Leopold Wilhelm, der Sohn des Kaiſers Ferdinand II., in den Jahren 1646—56 General-Gouverneur der Provinzen, der ein groſser Verehrer ſeines Talentes war, Teniers zu ſeinem Hofmaler und Kammerherrn ernannte, ihn an ſeinen Hof nach Brüſſel zog und ſich ſeiner bei Errichtung ſeiner berühmten Galerie bediente, die der Fürſt, als er ſich im Jahre 1657 nach Wien zurückzog, dorthin mitnahm und im Jahre 1661 teſtamentariſch dem Kaiſer Leopold vermachte. Sie bildete den reichen Grundſtock der kaiſerlichen Gemäldegalerie des Belvedere und iſt kunſthiſtoriſch eine der intereſſanteſten und wichtigſten Sammlungen. Unter Teniers' Leitung, und angeblich auch nach ſeinen Zeichnungen iſt die Mehrzahl der damals in der Galerie befindlichen Gemälde von verſchiedenen Künſtlern in 245 Blättern in Kupfer geſtochen und zuerſt einzeln im Jahre 1658, dann unter dem Titel „Theatrum pictorium Davidis Teniers" im Jahre 1660 zu Antwerpen herausgegeben worden. Die Stiche ſind von Q. Boel, R. Eynhouedts, v. Hoy, T. van Keſſel, C. Lauwers, P. Liſebetius, Oſſenbeck, J. Popels, v. Stieen, J. Troyen, L. Vorſterman ſenior und junior und ſtehen künſtleriſch durchaus nicht auf der Höhe der damaligen Zeit; aber als der erſte Verſuch eines Galeriewerkes iſt die Sammlung eines der intereſſanteſten Zeugniſſe der Thätigkeit Teniers' als Galeriedirektor. Eine intereſſante Thätigkeit ähnlicher Art entwickelte er durch jene bildlichen Darſtellungen, in welchen er die Galerie des Erzherzogs, ſo wie die Gemälde in Brüſſel ſelbſt an den verſchiedenen Wänden aufgehangen waren, zum Gegenſtande ſeiner Compoſitionen machte und ſo gewiſſermaſsen ein Inventar der Galerie in einer Reihe von Oelgemälden anfertigte. Eines dieſer Galeriegemälde iſt aus dem Jahre 1651 und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs die ſämmtlichen derartigen Arbeiten des Erzherzogs zu derſelben Zeit entſtanden ſind. In dieſen Gemälden bemühte ſich Teniers, ſo verkleinert auch die einzelnen Bilder erſcheinen, den Stil der verſchiedenen Meiſter nachzuahmen, was ihm auch nicht ſelten in überraſchender Weiſe gelang.

Dieſe Fähigkeit, die Manier der verſchiedenſten Maler nachzubilden, verleiht ihm eine ganz beſondere Bedeutung als Paſticheur, das heiſst als Verfertiger ſogenannter »Paſtiches«, Gemälde meiſt in kleineren Dimenſionen, in welchen die Manier eines beſtimmten Malers, ohne gerade ein bekanntes Werk deſſelben zu copiren, nachgeahmt wird. Teniers verſuchte ſich in ſolchen Pastiches in der Weiſe des Rubens, Rembrandt, Brouwer, Tizian, Tintoretto, Baſſano, Giorgione und noch mancher Anderer und brachte es insbeſondere in der Imitation des Rubens zu einer Vollendung, die gerechtes Staunen hervorrufen darf. So befanden ſich auf der Mancheſter-Ausſtellung im Jahre 1865 drei ſolcher Paſtiches in der Art des Rubens: Neptun und Amphitrite aus der Sammlung Baxter, der Triumph Neptuns und der Tod des Leander aus der Sammlung des Lord Spencer. Andere Paſtiches, deren gegenwärtiger Standort nicht bekannt iſt, ſind durch Stiche auf uns gekommen, ſo die Gründung des Hoſenbandordens durch den heiligen Georg, im Beſitze des Malers Peters, von J. C. le Vaſſeur

Digitized by Google

46. Ese sabe. Segunda época. Cuarta plancha. Aguafuerte. 1799. Medidas: 0,215 × 0,150. Colección Marqués de Cerralbo. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

THE BAGPIPER. This figure is from a drawing by Hollar, dated 1644, and is probably a portrait of a Scotchman. The bagpipe was a favourite instrument with the Scots, and is frequently mentioned by writers of the time. Ben Jonson, in his "Masque of Owls," says, "Let the bagpipe use his wind hard, that he may swell like a drunken Dutchman;" and Shakespeare, in "Henry IV.," Part II., Act III., Sc. 2, says, "Where is Mouldy? Let him go and make his ready. Walk the round, and call all our men before us at our mustering in Gaultree Forest."

THE BEGGAR. This figure is from a drawing by Hollar, dated 1644. Beggars were numerous in the time of the Stuarts, and were frequently represented on the stage. Ben Jonson, in his "Masque of Gipsies," says, "Here's a beggar, and a gipsy, and a fellow that has been a soldier, and a scholar, and a traveller, and a man of art, and a man of nature, and a man of judgment, and a madman, and a fool, and a knave, and a whoremaster, and a cheater, and a thief, and a liar, and a drunkard, and a horse-stealer, and a swaggerer, and a pimp, and a roarer, and a patcher, and a poet, and a rascal, and a thing of nothing, and a very honest fellow when he has drunk his penny-worth."

Nadel Lievens imitirte, und welche vielleicht eine Jugendarbeit ist, in der er noch, unsicher herumtastend, die Manier des älteren Meisters nachzuahmen suchte.

Don Juan d'Austria, der natürliche Sohn König Philipp's IV. von Spanien, welcher im Jahre 1656 dem Erzherzog Leopold Wilhelm als Gouverneur der Provinzen folgte, bestätigte David Teniers in seinen Funktionen als Hofmaler und Kammerherr. Diesen Titel führt der Künstler auch auf gleichzeitigen Schwarzkunstblättern von Joan van den Bruggen, auf welchen er: »S. P. Joa. Aust. Pic. a Cubiculis« genannt wird, ebenso bereits in dem Document über den Taufakt seines ersten Kindes zweiter Ehe vom 6. August 1657.

Cornelius de Bie erzählt, dass Teniers diesen Prinzen auch in seiner Kunst unterrichtete, und will zugleich wissen, dass Philipp IV. eine eigene Galerie bauen liess, die er lediglich mit Teniers' Bildern ausschmückte. Andere seiner Gönner waren Wilhelm II., Prinz von Oranien und der berühmte Freund und Förderer der Künste der damaligen Zeit Anton von Trieft, der Bischof von Gent, dessen liebenswürdiger Persönlichkeit wir wiederholt unter den die Familie des Künstlers betreffenden Nachrichten begegnen. Alle diese Thatsachen finden bereits auf dem von Peter de Jode gestochenen Porträt des Meisters Erwähnung, dessen Schrift ihn „einen ausgezeichneten Maler von Landschaften und kleinen Figuren" nennt, der hervorragende Werke sowohl für den König von Spanien als auch für andere Könige, auch für den Erzherzog Leopold Wilhelm, den Bischof von Gent, den Prinzen von Oranien gemalt habe, und von dem auch andere Fürsten, Herren und Liebhaber zahlreiche Werke besässen. Als solche Verehrer des Künstlers sind uns noch genannt: die Königin Christine von Schweden, die ihm eine goldene Kette mit ihrem Portraitmedaillon schenkte, ein Graf Fuensaldagno (Fonsoldani), der ihn mit dem Auftrage nach England schickte, dort alle Bilder italienischer Meister aufzukaufen, die würdig wären, in seine Galerie aufgenommen zu werden. Unseres Erachtens Beweise genug für die Worte Houbraken's, dass ihn das Glück mit seltener Geduld getragen, denn ausser Rubens kann sich kein Maler so dauernder Beweise der Gunst hochgestellter Personen rühmen als Teniers.

In den Jahren 1644—1645 bekleidete er das Amt eines Vorstandes der Lucasgilde zu Antwerpen, aber auch seine Uebersiedelung nach Brüssel hinderte ihn nicht, dem Kunstleben seiner Vaterstadt sein Interesse zuzuwenden und ihm sowohl wie seinen Collegen, den Vorstehern und Aeltesten der Lucasgilde, verdankt Antwerpen die Errichtung einer Akademie der schönen Künste, welche von Philipp IV. am 6. Juli 1663 zu Madrid bestätigt wurde.

Um 1655 und abermals im Jahre 1663 suchte er um die Erhebung in den Adelsstand nach und berief sich dabei auf den Umstand, dass seine aus Haynaut stammende Familie von altersher adelig gewesen und ein Wappen geführt habe. Es ist nicht bekannt, ob diesem Ansuchen Folge gegeben wurde, wenigstens ward in den Adelsakten kein derartiges Diplom gefunden, nur ein vom 4. November 1657 datirtes Referat, welches vorschlägt, dem Künstler den Adelsstand zu verleihen, aber nur unter der Bedingung, dass es ihm ferner nicht mehr gestattet sei, seine Kunst öffentlich für Gewinn oder Lohn bei Gefahr des Adelsverlustes auszuüben; desgleichen wären ihm die öffentlichen Bilderausstellungen, welche die Künstler jener Zeit in ihren Ateliers zu veranstalten pflegten, zu untersagen. Nichtsdestoweniger führte die Familie ihr ursprüngliches Wappen, welches auch

Digitized by Google

in der Kirche zu Perk auf dem Grabe der Iſabella de Fren in Stein gemeiſselt erſcheint. Das Todesjahr der Letzteren iſt nicht bekannt; wir wiſſen nur, daſs ſie vor ihrem Gatten ſtarb, denn die Grabſchrift nennt ſie „Frau" nicht „Wittwe" David Teniers'. —

Am 22. Mai 1685 brachte der Haarlem'ſche Courant die Nachricht, daſs am 4. Juni und an den folgenden Tagen in dem Hauſe des verſtorbenen Teniers des Jüngeren zu Brüſſel in der Hoogſtraat Gemälde vorzüglicher italieniſcher Meiſter ſo wie eigenhändige des Verſtorbenen, Zeichenhefte, Kupferſtiche, Tapeten und Möbel verſteigert werden ſollten. Dieſe im Jahre 1856 neu entdeckte Zeitungsnotiz würde, wenn ſie Bezug hätte auf unſeren David Teniers, dem langjährigen Streite über ſein Todesjahr ein Ende gemacht haben. Spätere Nachforſchungen in den Regiſtern der Kapellenkerk zu Brüſſel ergaben auch, daſs am 11. Februar 1685 ein David Teniers, wohnhaft auf der Hoogſtraat, in der Kirche sur Caudenberg begraben wurde. Dies betrifft aber den älteſten Sohn David Teniers' des Jüngeren, David III., was ſpätere Nachforſchungen zweifellos dargethan haben. Es iſt auch wahrſcheinlich, daſs dies derſelbe David Teniers geweſen, der im Jahre 1675 in die Gilde zu Brüſſel trat. Durch dieſes fälſchliche Todesdatum ſcheint aber ein anderer Umſtand in dem Leben David Teniers' des Jüngeren ſeine Erklärung finden zu wollen. Die alten Biographen erzählen nämlich, daſs Teniers, ähnlich wie dies auch von Rembrandt behauptet wird, ſich bei Lebzeiten einmal für todt ausgegeben habe, um angeblich ſeinen Nachlaſs noch ſelbſt zu verkaufen. Charles Blanc führt dieſes Gerücht nicht nur auf eine Liſt des Meiſters zurück, ſondern hat auch gleich eine Erklärung für die Sache bei der Hand. Teniers beabſichtigte demnach nichts weniger, als durch einen Kunſtgriff die Mittel zu dem Aufwande wieder zu finden, den ihm die Beſtreitung der Gaſtlichkeit auf ſeinem Schloſſe Dry-Toren verurſachte. Das beſte Mittel hierzu war Sterben, das heiſst die Bewunderung der Nachwelt liquidiren. Man rennt, man kauft, um noch ein Stück aus dem koſtbaren Nachlaſs zu erhaſchen, derweil Teniers in einem Hinterzimmer ſitzt und ſeine nachgelaſſenen Werke producirt.

Houbraken hat uns kein Todesdatum überliefert, dagegen theilt Descamps den 25. April 1690 als ſolches mit. Alphons Wouters, der Hiſtoriker von Brüſſel, dagegen nennt den 5. April 1695 und ſagt, daſs Teniers zu Perck an der Seite ſeiner Gattin begraben wurde.

Die Wahl zwiſchen Descamps und den belgiſchen Gelehrten, die unter anderen Umſtänden keine Schwierigkeiten verurſachen würde, ſcheint ſich hier für die Angabe des Erſteren entſcheiden zu wollen. Leider fehlen die Begräbniſsausweiſe von Brüſſel für die ganze Zeit von 1683—1694. Dagegen geht aus den Antwerpener Gildenbüchern hervor, daſs der Todtenpfennig (dette mortuaire) für den ehemaligen Maler und Vorſtand David Teniers in der Zeit zwiſchen dem 18. September 1689 und dem 18. September 1690 bezahlt wurde. David Teniers der Jüngere ſcheint ſonach im Jahre 1690 geſtorben zu ſein. Der 25. April ſoll überdies in einer genealogiſchen Tabelle der Familie Teniers, welche ſich unter den Papieren des verſtorbenen Gelehrten J. B. van der Straelen vorfand, ſeine Beſtätigung gefunden haben.

Die letzten datirten Bilder Teniers' ſind aus dem Jahre 1679.

Auſser den bereits erwähnten Porträts des Malers beſitzen wir noch einen Stich von Lucas Vorſterman dem Jüngeren nach einem Bilde von Pieter Thys,

Digitized by Google

to the Indians. Their numbers increased as they went on, and they were soon followed by a crowd of men, women, and children, who, with loud cries, pressed round the travellers, and endeavoured to stop them. Some of the Indians seized the bridles of the horses, others laid hold of the stirrups, and others of the clothes of the riders, in order to force them to dismount. Their cries, their gestures, and their violence, left no doubt of their intentions.

Indians attacking Travellers.

In vain did the travellers endeavour to explain to them that they were not Spaniards, but Frenchmen, who had come from a distance to see their country, and who had no intention of doing them any harm. The Indians would not listen to them, but continued to press round them, and to threaten them with their clubs. Fortunately, the travellers had with them a Spanish officer, who had been sent to accompany them by the governor of Quito. He was a man of courage, and, drawing his sword, he threatened to cut down the first Indian who should dare to lay hands on the travellers. This bold conduct had the desired effect. The Indians fell back, and allowed the travellers to proceed.

ſeiner Familie ſitzend, die Baſsgeige ſpielt, während ſeine Frau und ſein Sohn ihn mit Geſang begleiten. Unter der Hausthüre ſteht ein Diener und zu Häupten der muſicirenden Familie ergötzt ſich ein Affe — ein Thier in deſſen Darſtellung es Teniers zur Virtuoſität gebracht hat. In dieſer Scene begegnen wir unſtreitig noch ſeiner erſten Frau Anna Bruegel; ſie ſcheint es auch zu ſein, die mit ihm auf dem berühmten Bilde, welches in Paris unter dem Namen „La dévote de Teniers“ auf mehreren Auctionen figurirte, in einer Bauernkneipe abſeits ſitzt und, ein Weinglas in der Hand, wohlgefällig auf ſeine Erklärungen hört. Dieſes Frauenperſönchen mit dem lieblichen Lockenkopfe, den groſsen klugen Augen, iſt ihm bald ein liebgewordener Typus, dem wir in ſeinen Bildern in allen Koſtümen, als Dame ſowohl wie als Bäuerin, ja auch in ſeinen Hexenküchen als junges Hexlein und in ſeinen Verſuchungen des heil. Antonius als Perſonification einer Todſünde häufig begegnen.

Nicht weniger intereſſant ſind die zahlreichen Porträts von Zeitgenoſſen und Freunden, die ſich auf vielen ſeiner Bilder nachweiſen laſſen. Wir wollen unter ihnen nur das aus dem Jahre 1652 herrührende Gemälde das »Vogelſchieſsen zu Brüſſel« in der kaiſerlichen Galerie des Belvedere hervorheben, welche Sammlung nächſt der Eremitage und der Galerie zu Madrid die reichſte an Bildern von ſeiner Hand iſt. Der Vorgang ſtellt Vorſteher der Antwerpener Schützengilde dar, wie ſie dem Erzherzog Leopold Wilhelm eine Armbruſt überreichen. Das Bild weiſt mehr als hundert Porträtköpfe auf. Eine ähnliche Darſtellung „das Feſt der Armbruſtſchützen und Hellebardiere in Antwerpen“ aus dem Jahre 1643 befindet ſich in der Eremitage. Auch dieſes enthält lauter Porträts, und ſo lange wir nicht in der Lage ſind, jeden Kopf mit dem Namen der Perſon zu bezeichnen, bleibt noch eine Lücke in der Geſchichte des Meiſters auszufüllen.

Aus dieſen und ähnlichen figurenreichen Darſtellungen erhellt vor Allem ſein Talent in der Anordnung und Gruppirung gröſserer Maſſen; aber es ſteht weit zurück hinter der Lebendigkeit in der Auffaſſung der einzelnen Typen. Teniers iſt der wahre und richtige Flamänder und ſo charakteriſtiſch für ſein Vaterland wie Oſtade für Holland. Er übertrifft in dieſer Richtung ſeinen groſsen Landsmann Rubens, der in aller Welt zu Hauſe iſt, weit, und es iſt bezeichnend für ihn, daſs er ſofort den Schwerpunkt ſeiner Thätigkeit in das Wirthshaus oder vor daſſelbe verlegte, ganz wie Oſtade. Aber ſeine Bauern ſind von einem ganz anderen Schlag. Es hat den Anſchein, als wenn ein prinzipieller Unterſchied zwiſchen den Originalen der beiden Künſtler obwalten würde, während dies in Wahrheit nicht der Fall iſt, die Verſchiedenheit vielmehr lediglich in der beiderſeitigen Auffaſſung beruht. Der Gegenſtand iſt ganz der gleiche. Dieſer prinzipielle Unterſchied der Auffaſſungsweiſe beider Künſtler hat zunächſt darin ſeine Urſache, daſs Oſtade von Anfang an den holländiſchen Bauern zu ſeinem künſtleriſchen Objekte wählte, während Teniers auf Umwegen nach dem Durchprobiren fernab von ſeinem Talente liegender Gegenſtände erſt auf den flämiſchen Bauern als einen geeigneten Gegenſtand für ſeinen Pinſel gerieth. Der Bauer des Teniers iſt nichts weniger als das getreue Conterfei ſeines Originals. Obwohl ihn der Künſtler ganz ebenſo wie Oſtade in allen Situationen dargeſtellt hat, tanzend, rauchend, kartenſpielend, zankend, in dem Wirthshauſe und vor demſelben Kegel ſchiebend, oder ein anderes beliebtes Spiel, von den Franzoſen „le jeu du trou-madame“ genannt, treibend, nüchtern und betrunken, ſo lag doch jener Ausdruck der

Digitized by Google

Phyſiognomie, den Oſtade ſeinen Originalen klar abſah und mit unnachahmlicher Naturwahrheit wiedergab, für Teniers auſserhalb der Sphäre ſeiner Charakteriſtik. Es ſchlieſst dies gar nicht aus, daſs ſeine Bauern ſich auch unflätig benehmen, aber ſolche Phyſiognomien, wie wir bei Oſtade auf jedem Bilde begegnen, welche ihre ganze «verviehte» Biographie im Geſichte tragen, finden wir bei Teniers nie. Dieſer weſentliche Unterſchied gewinnt durch den Kreis, für welchen die beiden Künſtler producirten, ſeine Erklärung und ſeine charakteriſtiſche Bedeutung.

Eine chirurgiſche Operation. Galerie zu Madrid.

Oſtade malte für den Markt, für den beliebigen Käufer und Liebhaber. Teniers malte die Bauern für ſeine Cavaliere, ja ganz ſpeciell nur für dieſe. Er malt infolge deſſen conventionell. Der Bauer iſt ihm eine beliebte, geſuchte Figur, aber er hätte ebenſo gut Ritter gemalt und malte ſie auch. Ein beſonderes pſychologiſches Intereſſe verknüpfte ihn nicht mit ſeinem Gegenſtande, wie dies bei Oſtade der Fall war. Teniers iſt ſtets amüſant, unerſchöpflich in ſeiner Erfindung, gelegentlich in ſeinen Quackſalbern, Hexenküchen und Verſuchungen des heiligen Antonius ſogar humoriſtiſch, aber er iſt niemals der feine und tiefe Kenner der menſchlichen Leidenſchaften, von den erſten Keimen des Brutalen bis zu den roheſten Beſtialitäten, wie es Oſtade geweſen. Hunderte von Gegenſtänden, die ſehr wohl im Bereiche des Teniers'ſchen Talentes waren, liegen fernab von dem Genie Oſtade's, und dieſer hätte nimmer ſeinen Pinſel daran verſucht. Teniers war eben ein bedeutendes Talent, während Oſtade ein Genie war für deſſen Auge die geheimſten Züge des Seelenlebens offen zu Tage lagen.

Noch ein Wort über David's jüngſten Bruder Abraham Teniers, der nicht

wie früher behauptet, im Jahre 1618 oder 1619, ſondern 1629 am 1. März getauft wurde; er iſt ſonach um 19 Jahre jünger als ſein Bruder David und angeblich wie dieſer ein Schüler ſeines Vaters, malte auch ähnliche Gegenſtände. 1646 trat er als Sohn eines Meiſters in die Gilde zu Antwerpen und ſoll im Jahre 1671 daſelbſt geſtorben ſein. Als Maler iſt er uns nur durch zwei, deutlich: A. Teniers bezeichnete Affengeſellſchaften in der Galerie des Grafen Harrach in Wien bekannt, die ein beſcheidenes Imitationstalent nach Ideen ſeines Bruders kundgeben. Er muſs den Kunſthandel getrieben haben, denn er erſcheint als Verleger auf Radirungen ſeines Bruders und auf Blättern anderer Künſtler. Desgleichen erſchien eine ſpätere Auflage der Teniers-Galerie im Verlage ſeiner Wittwe. Auch er wird als Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm genannt, ſein von Edelinck geſtochenes Porträt bezeichnet ihn als ſolchen; auch erzählen die Biographen, daſs er ſowohl dieſes Amt als auch das eines Galeriedirektors des genannten Fürſten an ſeinen älteren Bruder hätte abtreten müſſen. Dieſe, bei der Unbedeutendheit ſeines Talentes und dem Altersunterſchiede von neunzehn Jahren unwahrſcheinlichen Angaben dürften auf einem Irrthum oder auf einer Verwechslung beruhen.

Bilder der übrigen als Maler genannten drei Glieder der Familie Teniers, Julian, Theodor und David III., ſind als ſolche nicht auf uns gekommen, aber ſie dürften unter den mehr als zweitauſend auf den Namen David Teniers lautenden Arbeiten zu finden ſein.

Signaturen David Teniers' des Jungeren.

Digitized by Goog

XX. XXI.

PETER PAUL RUBENS. ANTON VAN DYCK.

Von

Carl Lemcke.

XXII.

FRANS HALS.

Von

Wilhelm Bode.

Digitized by Goog

Peter Paul Rubens.

Geb. in Siegen den 29. Juni 1577; geſt. in Antwerpen den 20. Mai 1640.

Auch die groſsen Geiſter, welche berufen ſind, durch neue Ideen oder Ideale das Leben der Menſchheit zu bereichern und zu erweitern, ſind Kinder der voraufgegangenen Zeiten, deren Beſtrebungen und Ahnungen ſie erfüllen. Ihre Anſchauungen ſind ihnen nicht urplötzlich vom Himmel gefallen. Ihr Werk iſt deswegen auch immer hiſtoriſch zu erklären. Aber was ihnen nach altem Glauben vom Himmel kam, das iſt der originelle Geiſt, mit dem ſie das bisher Erſtrebte in ſich auffaſſen, einen, dafür die charakteriſtiſche und vollendete Form finden und es für ewig gefeſtigt hinſtellen. Was den Werken derer, die als Vorgänger ihnen zunächſt kommen, fehlte: die Wirkung in's Leben, das innere Leben, die Beſeligung, das geben ſie. Das Unfertige wird fertig; das Getrennte verbindet ſich; das noch Lebloſe empfängt den Lebenshauch. Und nun heiſst es: ſtehe auf und wandle.

Ihre Werke, aus Schöpfergeiſt gezeugt und dadurch von unvergänglicher Fortwirkungskraft für Völker und Zeiten, ſind Abſchluss einer früheren Reihe von Leiſtungen. Der Forſcher, der die Vorgeſchichte kennt, findet in der neuen Form im Einzelnen doch das Voraufgegangene wieder. Sie ſind ſo reich durch die Fülle deſſen, was ſie zuſammenfaſſen. Sie werden dann ſelber Ausgangspunkt neuer Reihen von Beſtrebungen, die an ihre wirkſamſten und auffälligſten Errungenſchaften anknüpfen und das Frühere darüber zu vergeſſen pflegen. Wiewohl nun die Nachahmer und Nachfolger auf den Schultern ſolcher Schöpfer ſtehen, ſo erreichen ſie doch im Weſentlichen nie die Höhe, zu welcher dieſe ihr freier Schwung trug. Die Friſche und Kühnheit, der Enthuſiasmus und ſelbſt die concentrirende Einſeitigkeit, welche neue groſse Entdeckungen begleiten und oft allein möglich machen, ſie bewirken, daſs der Erſte, welcher in ſolcher Weiſe ſeiner Zeit vorantritt, gemeiniglich der Höchſte bleibt. Er iſt Spitze für das ganze Gebiet; zu ihm führt der Weg hinauf, von ihm ſinkt er abwärts.

Peter Paul Rubens zählt zu dieſen hohen Geiſtern und zwar zu den Groſsen der engen Wahl in der bildenden Kunſt.

Vieles theilt er mit Andern; in Manchem wird er übertroffen — was ihm aber eigen war, was er brachte und worin er unübertroffen geblieben, das iſt in der realiſtiſchen Erfaſſung in ſo allgemein giltiger Wahrheit des Menſchen- und Thierweſens als Ausdruck unverwüſtlicher ſinnlicher Kraft und ſtrotzender Geſund-

heit und damit der Lebensluſt und aller daraus flieſsenden Empfindungen, Triebe, Leidenſchaften und Handlungen vom ruhigſten Behagen und ſinnigen Genuſſe bis zur tobenden üppigen Luſt und zum tiefen Schmerz, zur grimmigſten Wuth und dem Sturze zerſchmetterter Kraft. Was er ſo ganz eigenthümlich in dieſer Darſtellung ſeiner körperlich und geiſtig geſunden Geſchöpfe von tüchtigen Sinnen und ohne jede Ankränkelung durch die Bläſſe der Gedanken geleiſtet hat, daran haben zwei Jahrtauſende gearbeitet. Er, der Zögling der Renaiſſance, der Verehrer und Kenner des Alterthums und Sohn des ſtarken, friſchen, weſtniederdeutſchen Stammes, wurzelnd im Realismus und Mittelalter, emporgewachſen in die neuere Zeit und ihrer damaligen höchſten Errungenſchaften theilhaftig, er hat, von Anderem abgeſehen, geeint, was die Griechen in ihrer Alles vergötternden Phantaſie einſeitig, aber ſo freudig, keck, auch zügellos, Luſt- und Schönheitstrunken in den Geſtaltungen des bacchiſchen Kreiſes von ſinnlich kräftigen und heiteren Menſchenweſen verkörperten, und das realiſtiſche Mittelalter ſo gemein wahr, auch brutal in thieriſcher Luſt- und Sinnenkraft und That geſchildert hat, wenn es ſich gehen lieſs und den Gedanken an Sünde und das Böſe des Fleiſches wegwarf. Es ſind keine Perſonen eines beſtimmten Standes, es iſt der Menſch, den Rubens in dieſer Art darſtellt: der Menſch von Fleiſch und Blut mit allen Bedürfniſſen und Trieben von Fleiſch und Blut und der Luſt daran. Das Fleiſch wird von ihm oft zu vorwiegend verherrlicht; er ſchwelgt darin, wie Michel Angelo in der Musculatur ſchwelgte, welche ihm zum Ausdruck der Urkräfte und ihres gewaltigen Wirkens diente. Michel Angelo hat griechiſch die düſteren Titanen, chriſtlich die allmächtige Gottheit zum höchſten Vorbild gehabt; Rubens den Herakles, nicht den der Philoſophie der Tugendwege, ſondern den, welchen auch die Comödie kannte, den Götterſohn, Held in Arbeit und Kampf, aber gutmüthig und durchgehends gut gelaunt und beim Mahl und Becher und auf dem Liebeslager ſo unermüdlich und vielleiſtend. Aber auch dort, wo Rubens den Abkömmling des mit derben Sinnen begabten Mittelalters und noch beſonders eines Volksſtammes zeigt, deſſen Name noch heute, bei derben Niederdeutſchen ſogar, ſprüchwörtlich iſt für das Derbe, Maſſige und Ungenirte — Alles das bezeichnet „vlämiſch“ — oder wo er ſich üppig renaiſſancehaft gehen läſst, auch dort im Niederen und Sinnlich-Strotzenden verliert er Dank ſeiner Geſundheit und ſeiner griechiſchen Klarheit nie den idealeren Schwung und ſtürzt nie völlig in's Gemeine. Seine Geſchöpfe haben, wie die griechiſchen Satyrn und Faune, eine göttliche Exiſtenz: die des Naiven, Ganz-Geſunden, der Harmonie mit ſich ſelbſt.

Groſs und charakteriſtiſch, ganz menſchlich und natürlich vom Niederſten bis zum Erhabenſten, ſicher und kühn und daher immer von dem Anſtand und dem Adel, den Sicherheit und Kühnheit verleihen, kraftvoll und heiter und darin Alles in Action geſtaltend, immer bereit, die friſche Sinnlichkeit durchblitzen zu laſſen, frei, genial und allem Kleinlichen, Verzwickten, Armſeligen, Verſteckten abhold, dem entſprechend in Allem friſches, glänzendes, kräftiges Weſen in Formen und Farben liebend und zeigend, als Componiſt einfach, kräftig gliedernd, breit, als Zeichner der Meiſter jeglicher Bewegung, Freund der coloſsalen Formen, als Coloriſt von machtvoller, heller, leuchtender Farbe, der „mit Blut zu malen verſtand“, allgemein als Darſteller immer voll Leben und Leidenſchaft und dramatiſch — das war Peter Paul Rubens. Es giebt zarte, oder ſonſt anders beſaitete Geiſter, die ihn nicht lieben können, ja welche er abſtöſst

Digitized by Google

Figure 1. Anne Holmes, *Ecce Homo*, 1999. Oil on canvas, 120 × 120 cm. Private collection. Photo: Anne Holmes. Holmes's *Ecce Homo* is a reinterpretation of Titian's painting of the same subject (1543). Titian's Christ is shown in profile, with his head bowed and his hands bound. Holmes's Christ is shown in three-quarter view, with his head raised and his hands free. Holmes's Christ is also surrounded by a group of women, who are looking at him with a mixture of pity and admiration. Holmes's painting is a powerful and moving image of Christ's suffering and humanity.

lichkeit verwieſen iſt, ſtammen. Wer Sinn hat für die Natur in Kraft und Geſundheit, und ſich aufrichten will in ſchlaffer, fauler, ſchwül ungeſunder, überreizter oder apathiſcher, in kleinlicher, mürriſcher und philiſterhafter Zeit, der wende ſich zu Rubens.

Dieſer Geiſt, der die Ideale des vollſaftigſten Lebens und der freien Action ſchuf, iſt aus Leid und Gefangenſchaft, ja gleichſam aus dem Tod hervorgegangen.

Peter Paul Rubens ſtammt aus einer alten Antwerpner Bürgerfamilie. Gerber und Droguiſten waren die Vorfahren; der Vater war Juriſt. Der Stolz des vlämiſchen Stammes hatte in dieſer Beziehung Aehnlichkeit mit dem des fränkiſchen: bei den Vorfahren Johann Wolfgang Goethe's ging es auch vom Schmied und Schneider und Gaſthofbeſitzer zum Rath und er erhielt gleichfalls von ſeinem Vater, der Italien geſehen hatte, ſchon in den Jahren der Kindheit Anregungen, wichtig für den Mann, welcher auch ein Haupt neuer Renaiſſance werden ſollte. Was man früher von dem edlen Geſchlecht der Rubens, im Beſonderen aber erzählte, daſs der Groſsvater von Peter Paul ein Deutſcher edlen Geſchlechts aus Steiermark geweſen ſei, gilt heut für unrichtig und Erfindung ſpäterer Familien-Eitelkeit. Auf Rubens' Nachkommen, den Kanonicus van Parys pflegt man dieſe Angabe zurückzuführen. Bartholomaeus Rubens ſei im Gefolge des jungen Kaiſers Karl nach der Krönung zu Aachen und dem Reichstage zu Worms nach Brüſſel gekommen und habe ſich daſelbſt anſäſſig gemacht. Er habe Barbara Arens, genannt Spirincks, geheirathet und danach ſeinen Wohnſitz nach der Vaterſtadt ſeiner Frau, dem damals auf dem Gipfel der Welthandelsgröſse ſtehenden Antwerpen verlegt. Die Forſchung Fr. Verachter's Généalogie de Pierre Paul Rubens et de sa famille in den Archiven hat ergeben, daſs die Rubensſche Familie ſeit dem 14. Jahrhundert in Antwerpen anſäſſig und Peter Paul's Groſsvater Apotheker war, der ſeinen 1530 geborenen Sohn Jan ſtudiren lieſs. Jan Rubens — nach der Willkür damaliger Zeit wird der Name verſchieden geſchrieben; Jan ſelbſt ſchrieb Ruebens; im Doctordiplom ſteht z. B. Ruebbens; Viele ſchrieben und ſchreiben noch, Rubbens — der Vater Peter Paul's alſo ward Juriſt und ging nach beendeten Studien in der Heimath nach Italien, ſeine Ausbildung zu vollenden. Er ſtudirte dort mehrere Jahre auf verſchiedenen Univerſitäten. Vom Colleg della Sapienza zu Rom ward er zum Doctor juris utriusque promovirt. Nach ſechs Jahren kehrte er 1561 in die Heimath zurück und verheirathete ſich mit Jungfrau Maria Pypelincx (Pypeling, Pepelink, Pepelincx), einer Tochter aus guter und wohlhabender Familie.

Im ſelben Jahre feierte zu Leipzig Prinz Wilhelm von Oranien, der Schweigſame, damals noch katholiſch und als verſchwenderiſcher Lebemann bekannt, in zweiter Ehe ſeine Hochzeit mit Anna von Sachſen, Tochter des ſo früh in ſeiner ehrgeizigen Laufbahn gefallenen Kurfürſten Moriz. Das Ehepaar Rubens ward ſpäter in das Geſchick dieſer unglücklichen Ehe in unſeliger Weiſe verwickelt. Dr. Jan Rubens wurde im Jahr 1562 zu der hohen Würde eines Schöffen von Antwerpen erhoben.

Es waren die unruhigen, ſchwierigen Jahre, welche der offenen Empörung der Niederlande gegen Spanien vorausgingen.

Frau Maria Rubens gehörte zu den Anhängern der proteſtantiſchen Lehre. Ihr Mann war des Calvinismus verdächtig. Er ſteht als ſolcher auf der geheimen Liſte, welche zur Beurtheilung der Lage der Dinge in Antwerpen von dort nach

Digitized by Google

Madrid geſchickt wurde. (Sie iſt veröffentlicht durch Groen van Prinsterer, abgedruckt auch in der übrigens ganz veralteten Biographie Rubens, von C. van Grimbergen.) Der franzöſiſche Franciscaner Porthaiſe will Dr. Jan Rubens, den er den gelehrteſten Calviniſten der Niederlande nennt, durch ſeine Disputation mit den evangeliſchen Predigern dem Proteſtantismus abwendig gemacht haben. Der Bilderſturm von 1566 leitete die Schrecken der nun durchgreifenden Reaction ein; er gab Philipp II. den Vorwand, ſeine Pläne hinſichtlich des ketzeriſchen Niederlands in's Werk zu ſetzen. 1568 brachte die Hinrichtung Egmonts und Horns den entſcheidenden Wendepunkt. Aus Schrecken und Verwirrung ging nun der 80jährige Krieg hervor, in welchem die Nordniederlande ſich politiſch und religiös freimachten und die Südniederlande den alten Gewalten verblieben.

Verdacht der Ketzerei war unter Alba leicht ſo viel wie Tod und Verluſt des Vermögens. Dr. Jan hat ſich im October 1568 unterſtützt durch Zeugen vom Verdacht des Calvinismus zu reinigen geſucht. Nichtsdeſtoweniger hielt er es, gleich Schaaren ſeiner unglücklichen Landsleute, für gerathen, ſich den drohenden Gefahren durch die Flucht zu entziehen. Er ging nach Köln, einem Hauptzufluchtsorte der damaligen Niederländer, welches dadurch auch die Geburtsſtadt des gröſsten nordniederländiſchen Dichters Jooſt van den Vondel geworden iſt. Sie galt lange auch für die des Peter Paul Rubens. Noch ſteht an dem groſsen, tiefen Patricier-Hof in der Sternen-Gaſſe, in dem auch Maria von Medicis in der Verbannung ſtarb, Wallraf's Tafel, daſs in dem Hauſe Peter Paul Rubens geboren ſei. Wahrſcheinlich ſtand ſeine Wiege aber in einer anderen deutſchen Stadt. Anna von Sachſen, des Schweigers Gattin und Mutter von Moriz von Naſſau, ein unglückliches Geſchöpf, deren ſpäterer völlig zum Durchbruch kommender Wahnſinn, die Excentricität, Unvernunft, Rohheit, Trunkſucht, ſittliche Haltloſigkeit und andere Unehren ihres früheren Lebens nur zu gut erklärt, war ebenfalls nach Köln geflüchtet. Sie wird ſchon damals als eine halb Tolle geſchildert. Von ihrem Mann lebte ſie getrennt; ſie unterhandelte mit Alba, ihre Privatgüter, die auch mit Beſchlag belegt waren, herauszubekommen. «Unnützen Geuſen-Krieg» läſst die deutſche Relation ſie den Kampf ihres Mannes nennen; mit Erbitterung ſah ſie alles Gut für den Krieg verwendet. In der Abweſenheit ihres gewöhnlichen juriſtiſchen Vertreters ward von dieſem der hochgelehrte Dr. Jan Rubens als Stellvertreter vorgeſchlagen und von Anna erwählt. Anna war leidenſchaftlich, vielleicht nicht zurechnungsfähig in ihrer Sinnlichkeit. Ihr Mann war fern; Schwangerſchaft verkündete ihren ehelichen Verrath. An Dr. Jan Rubens hatte Wilhelm von Oranien ſeine häusliche Ehre zu rächen. Auf einer Reiſe zu der Fürſtin wurde der Doctor auf Naſſauiſchem Gebiet gefangen genommen. Es handelte ſich um ſeinen Kopf. Frau Maria Rubens hat ſich in dieſem, durch die Schuld ihres Mannes hereinbrechenden Unglück ſowohl in der erſten, ſchrecklichen Gefahr, als in den langen nachfolgenden Jahren der Strafe, als das Muſter einer liebenden, verzeihenden und muthig handelnden Frau gezeigt. Schwerer freilich als ihre Bitten und unausgeſetzten Bemühungen, erſt, das Leben ihres Mannes zu retten, dann ſein Schickſal zu erleichtern, haben wohl bei Wilhelm von Oranien und bei dem Grafen Johann von Naſſau, der in der Beſtrafung des Schuldigen Wilhelm vertrat, die Bedenken gewogen, durch Oeffentlichkeit des Prozeſſes und die Hinrichtung von Jan Rubens die dem Oranier angethane Schmach und die Ehrloſigkeit ſeiner Gattin public zu machen. Jan Rubens erhielt nach ſtrenger

Digitized by Google

Flügel vom Ildefonfo-Altar. Belvedere in Wien.

Gefangenſchaft zu Dillenburg 1573 die Erlaubniſs, als Gefangener in der naſſauiſchen Stadt Siegen zu leben. Sein Eid und die hohe Caution von 6000 Thalern, die ſeine Frau hinterlegen muſste, bürgten für Einhaltung der ihm auferlegten Bedingungen. Wilhelm lieſs ſich von Anna ſcheiden und vermählte ſich mit Charlotte von Bourbon. Anna ſelbſt ward im Naſſauiſchen bis zum Jahr 1575 im Gefängniſs gehalten, dann an den Kurfürſten von Sachſen ausgeliefert.

In dieſer Gefangenſchaft auf Ehrenwort zu Siegen iſt 1574 als fünftes Kind ein Sohn Philipp und am 29. Juni 1577 wieder ein Sohn, genannt Peter Paul, dem Rubensſchen Ehepaare geboren worden. Documente ſind darüber bisher nicht aufgefunden; die Wahrſcheinlichkeit weiſt auf Siegen. Auch der Geburtstag wird verſchieden angegeben: 27. 28. 29 Juni; Gevaerts ſagt im Mai; ein Taufſchein exiſtirt nicht. Die Nachweiſe in Siegen reichen nicht über das Jahr 1620. Die Verfechter der Anſprüche Kölns als Geburtsſtadt behaupten, Frau Maria Rubens habe in Köln gewohnt; die von Antwerpen, Frau Maria könne auf ihren Reiſen und ſelbſt in der Abſicht, ihrem Sohn die Antwerpner Rechte zu erhalten, Peter Paul in Antwerpen geboren haben. Dieſe berufen ſich darauf, daſs nur Philipp als im Ausland, alle andern Geſchwiſter als in Antwerpen geboren genannt werden; für Köln wurde früher auch noch ein verdorbener, unrichtiger Text eines Rubensſchen Briefes als Gewähr angeführt. Gegen Ende ſeines Lebens ſchreibt der 60jährige Meiſter, daſs er an Köln hänge, „weil ich dort aufgezogen bin bis zum 10. Jahre meines Lebens“, und wie ihn oft das Verlangen erfaſst habe, die Stadt ſeiner Kindheit

Digitized by Google

Der Ildefonso-Altar im Belvedere zu Wien. Mittelbild.

Digitized by Google

noch einmal wieder zu ſehen. Man hat den Brief gefälſcht und die Worte eingeſchoben „weil ich dort geboren bin.“ Es hat ſich ein langdauernder Streit zwiſchen den Forſchern über den Geburtsort erhoben. Backhuizen van den Brink erſt hat die völlig unbekannte Geſchichte des Verhältniſſes von Dr. Jan Rubens und Anna von Oranien-Sachſen und der Folgen desſelben an's Licht gezogen und Siegen als wahrſcheinlichſten Geburtsort bezeichnet. Für Köln trat beſonders Dr. Ennen ein.

Im December 1577 ſtarb, irr und in einer Gefangenſchaft, wie ſie damals für Wahnſinnige nur zu gebräuchlich war, Anna von Oranien-Sachſen. Die Hauptſchuldige war todt. Ihr Mitſchuldiger konnte nun eher Milderung der Strafe erhalten. Es ward Rubens erlaubt, Siegen zu verlaſſen und ſich zur Wahrung ſeiner Vermögens- und ſonſtigen Angelegenheiten in Köln wieder niederzulaſſen. 1578 zog er dahin. In dieſer Stadt erwuchs Peter Paul. Das Haus, das ſeine Eltern bewohnten, iſt ein herrſchaftliches Anweſen. Vornehmer Art und Geiſtesrichtung war das Leben der Familie, welcher der hochgelehrte, im Geſchmack der Zeit claſſiſch gebildete und auf ſeine gelehrten und ſonſtigen Würden ſtolze Vater vorſtand. Auch ſeine Schuld war eine hoher Region. Wie die Briefe von Charles de Croy, Prinzen von Chimay von 1580 und 1583 beweiſen, fuhr Dr. Jan fort, eine bedeutende Rolle in den Unterhandlungen, Vermittlungsverſuchen und Intriguen der Exilirten und der gemäſsigten und kämpfenden Parteien zu ſpielen.

Nach dem Jahre 1581 müſſen die Rubensſchen Eheleute ſich wieder zum Katholicismus zurückgewendet haben. Das Beiſpiel von Wilhelm von Oranien noch in den erſten Kampfjahren und von Heinrich IV. von Frankreich mag hier genügen, um die Auffaſſungen und Wandlungen bedeutender Perſönlichkeiten hinſichtlich der Religionsſtreitigkeiten in jener Zeit zu kennzeichnen. Dr. Jan hat ſich 1568 vom Verdacht des Proteſtantismus reinigen wollen und wäre als eifriger, offner Proteſtant ſchwerlich ein guter Unterhändler für Anna bei Alba geweſen. Wilhelm von Oranien gegenüber hat er ſich darauf berufen, daſs er wegen der Treue am Glauben und an der Sache des Prinzen, Verbannung, Confiscation und Verluſt der Ehrenämter erlitten habe. In Siegen handelt es ſich immer, wie Backhuizen van den Brink nachweiſt, um die Erfüllung ſeiner religiöſen Bedürfniſſe als Proteſtant. Der Katholicismus hätte dem Gefangenen und unter dem Damokles-Schwerte der Strafe und Rache Lebenden allerdings nur ſchaden können. In Köln war es anders. Mit dem Haupte der proteſtantiſchen Partei war er auf ewig zerfallen; auf Vertrauen und Einfluſs bei Wilhelm konnte er nie mehr rechnen. Er hatte, ehe man ihn aus Siegen entlieſs, das Verſprechen geben müſſen, Oraniens Angeſicht auf immer zu meiden. Am 10. Juli 1584 fiel Wilhelm der Schweiger durch Gerards Mörderhand und ſchien dadurch die Sache der Freiheit und des Proteſtantismus in den Niederlanden hoffnungslos zu werden. Für Jan Rubens erloſch mit Wilhelms Tod eine Reihe von Gelöbniſſen. Aber er ſah die Heimathſtadt nicht wieder, welche von 1584 bis zum 12. August 1585 gegen die berühmte Belagerung Alexanders von Parma ſich vertheidigte und nach der Einnahme nicht gleich für ihren alten Schöffen der früheren Zeit anlockend ſein konnte. Dr. Jan Rubens ſtarb in 19jährigem Exil zu Köln 1587. Seine Gattin ſetzte ihm jenen Leichenſtein, deſſen Worte „und allda (in Köln) 19 Jahre verbrachte“ und „mit welcher Gattin er 26 Jahre concorditer sine ulla querula, in Eintracht und ohne jeden Anlaſs zur Klage lebte“

Digitized by Google

ſeit den Entdeckungen Backhuizen's zur Mahnung dienen, wie vorſichtig man auch Leichenſteinen zu glauben hat, von deren Worten man doch anzunehmen geneigt iſt, daſs ihre Angaben, bei der Kenntniſs der Ueberlebenden, kein derartiges Entſtellen der Wahrheit dulden könnten. Es giebt nicht viele bekannte Fälle, dass eine Angelegenheit, wie die von Dr. Jan Rubens, ſeiner Schuld und ſeiner Gefangenſchaft, ſo todt geſchwiegen iſt in der Familie ſowohl, wie überhaupt im Wiſſen und Angedenken der Zeitgenoſſen. Erſt in unſerer Zeit haben die Archive die Geheimniſſe verrathen.

In den Südniederlanden war die ſpaniſche Herrſchaft und der Katholicismus entſchieden; ſeit Antwerpens Eroberung war das Vermögen von Jan und Maria Rubens, ſo weit es noch daſelbſt vorhanden und mit Beſchlag belegt war, ganz von der ſpaniſch-katholiſchen Partei abhängig. Maria Rubens hatte für ſieben Kinder zu ſorgen. Was den ehemaligen Schöffen fern gehalten, galt nicht mehr für ſeine Wittwe. Nach 20jährigem Exil kehrte Maria Rubens in die Vaterſtadt, die einſt ſo reiche, nun ſo öde zurück, aus der allein 4000 Weber nach der Eroberung ausgewandert waren.

Zehn Jahre alt kam Peter Paul aus Deutſchland vom Rhein an die Schelde. Die Familie war nun katholiſch. Ueber das zur Heerde zurückgekehrte Schaf iſt groſse Freude. Die Wittwe, die wir aus dem Proceſs ihres Mannes ſo edelweiblich, ſtark, treu und hochgeſinnt kennen, fand genugſam Fürſprache, um von den Familiengütern das irgend Mögliche aus der Confiscation zurückzuerhalten.

Es war kein philiſterhaftes Stillleben, in dem Peter Paul als Knabe erwachſen war; ein groſser, ſchwerernſter, dramatiſcher Zug ging durch das Leben ſeiner Kindheit und Knabenjahre. Seine Mutter hat den Kopf oben behalten, auch in Antwerpen. Dafür bürgt ihre Vergangenheit. Mild und feſt, klug und ſtark für das Wohl der Ihrigen, vornehm durch Stand, Vermögen, Bildung und das ſchwere, edel beſtandene Schicksal muſs die Frau geweſen ſein, welche nun die weitere Erziehung ihrer Kinder allein zu leiten hatte.

Wir wollen dem Zeugniſs des Neffen Philipp Rubens gern glauben, daſs Peter Paul in Köln, wo er den erſten Unterricht erhalten, leicht durch ſeine glückliche Begabung vor ſeinen Genoſſen ſich ausgezeichnet habe. Michel und ſeine biographiſchen Nachfolger wiſſen zu erzählen von ſeiner nunmehrigen Auszeichnung im Lateiniſchen und in ſeiner Mutterſprache, in der er allerdings nach dem Leben in Deutſchland ſich wohl noch beſonders ausbilden muſste. (Wird doch bei Vondel noch hie und da ein Germanismus von van Lennep angemerkt.)

Die Mutter brachte den herangewachſenen Knaben als Pagen in das Haus von Margarethe de Ligne, verwittweten Gräfin von Lalaing. (Waagen nennt ſie ſeine Pathin —?) Die älteren Berichte wiſſen wieder, daſs die Gräfin mit ihm ſehr zufrieden geweſen ſei und Frau Maria den Malerſtand unter der Würde ihrer Familie erachtet habe. Philipp Rubens ſagt kurz, Peter Paul (statim aulicae vitae pertaesus) habe, ſchnell des Hoflebens überdrüſſig und von ſeinem Genius zum Studium der Malerei gedrängt, bei ſeiner Mutter durchgeſetzt, daſs er nach kurzer Zeit zu Adam van Noort in die Lehre gegeben worden ſei.

Ueber die Lehrer von Rubens iſt mancherlei Streit geweſen. Als erſter wird ſonſt gewöhnlich genannt — möglich, daſs er den Knaben und Pagen unterrichtet hat und dabei ſich ſchon deſſen Talente ſo ſehr offenbart hatten — Tobias Verhaegt (Verhaecht, 1566—1631). „Da iſt auch zu Antwerpen Tobias

Digitized by Google

Verhaeght, der ein artig guter Landſchaft-Macher iſt" ſagt Carel van Mander über den Meiſter. Johannes Meyſsens bezeichnet ihn auf ſeinem Bilde als „le premier maiſtre du fameux P. P. Rubens" (Siehe Kramm.) Nach Vetter Philipp aber ging es ſogleich zu Adam van Noort (1557—1641), bei dem er die Fundamente ſeiner Kunſt gelegt habe und 4 Jahre blieb. Dieſer Meiſter, Sohn des in Armuth geſtorbenen Lambert van Noort (auch wie der Sohn van Oort genannt), ſtand in Ruf als Hiſtorienmaler („ſchön in Figuren"), wird aber als ein mürriſcher, brutaler, durch den Trunk nur noch ungemüthlicherer Mann geſchildert; ein plumper, ungebundener und ungebildeter Kerl, iſt Houbrakens für ihn erfundene Charakteriſtik. Seine Lehrfähigkeit aber hat er auch durch andere Schüler, wie durch Jordaens, ſeinen ſpäteren Schwiegerſohn, und Sebaſtian Vranckx bewieſen. Th. van Lerius ſchreibt ihm einen weit gröſseren Einfluſs auf Rubens zu, als als Othon van Veen gehabt hätte. Der „kühne Zeichner und eminente Coloriſt" kann übrigens in ſeiner barſchen Kraft und künſtleriſchen Ungebundenheit ſehr wichtig für Rubens' freie, kühne Entwicklung geweſen ſein. Dieſer iſt ſicher bei ihm nicht kleinlich verpimpelt worden. Nach dem Kecken war das Maſsvolle des nächſten Meiſters dann fördernd. Dieſen fand Peter Paul in Othon van Veen (Octavio van Veen, Otho Vaenius, Otto Venius 1558—1629), dem er ſich 1596 anſchloſs. Othon van Veen entſprach ihm durch Bildung, Charakter und Leben. Er ſtammte aus einer adligen Familie, die ihren Urſprung nahm von einem Baſtard Herzog Johanns III. von Brabant. Sein Vater, katholiſch geblieben, hatte als Bürgermeiſter von Leyden ſich geweigert, ſich gegen Philipp II. zu erklären und war nach Lüttich ausgewandert, wo der Sohn, der ſich der Malerei widmete, einen Beſchützer in dem Fürſtbiſchofe fand. Othon ging nach Rom und ward Schüler Federigo Zucchero's. Nach fünfjährigem Aufenthalt in Italien trat er bei dem nunmehrigen Fürſtbiſchofe von Lüttich, Ernſt von Bayern, in Dienſt (das Bisthum Lüttich gehörte zum Weſtfäliſchen Kreiſe und ſeine Fürſtbiſchöfe waren bis zum Frieden von Lüneville deutſche Reichsfürſten), der ihn auch für eine Sendung an den Kunſtfreund Kaiſer Rudolf II. gebrauchte. Danach zu Antwerpen ſich anſiedelnd, in deſſen St. Lucas Gilde er 1594 aufgenommen wurde, vorher Hofmaler Alexander Farneſe's, wurde der hochberühmte Künſtler mit der Herrſchaft Alberts und Iſabella's Hofmaler dieſes Fürſtenpaares. Später wurde er als Obermünzrath nach Brüſſel berufen, wo er den 6. Mai 1629 ſtarb.

Dieſer Mann, als Künſtler ausgezeichnet, von höfiſcher Sitte, liebenswürdigem Charakter, an Höfen und auf Reiſen, durch Leben und Studium gebildet, Schriftſteller, in ſeiner allgemeinen Bildung Repräſentant des Barock-Geſchmacks, ward der weitere Förderer des Jünglings, deſſen Vorläufer er in ſo mancher Hinſicht war und der ihn durch das geniale Feuer, das ihn beſeelte und dem älteren Meiſter fehlte, zuſammt der ganzen voraufgegangenen Schule verdunkeln ſollte.

Die ſüdlichen Niederlande waren nach Anfang des 15. Jahrhunderts durch Hubert und Jan van Eyck und deren Oelmalerei an die Spitze einer neuen Kunſtentwicklung in der Malerei getreten. Seit ihrer hiſtoriſchen Zeit waren ſie ein begünſtigtes Land. Von dem Augenblicke an, wo die Römer die Cultur Italiens nach dem Norden trugen, ſind ja die Länder zwiſchen Rhein und Rhone und Seine, die Mittelländer zwiſchen den weſtlichen Galliern, die damals noch am Ende der Welt, an dem ungeheuren, gefürchteten Ocean wohnten, und den unbezwungenen Germanen, Hauptſitze der damaligen nordiſchen Cultur geworden.

Digitized by Google

Von dem Augenblicke an, wo die brittiſchen Inſeln in den Völkerverkehr hineingezogen wurden und das deutſche Meer nicht mehr ſchreckte und die Producte der Induſtrie der von den Römerzeiten her höherer Cultur und gröſserer Städte theilhaftigen Länder, auf den Fluthen von Rhein, Maas und Schelde hinab getragen, den Deutſchen und Nordvölkern gegen ihre Rohproducte auf Nord- und Oſtſee leicht zugänglich waren, hatten die Niederlande ihre auſserordentliche induſtrielle, kunſtgewerbliche und commercielle Wichtigkeit erlangt.

Die Wichtigkeit dieſes Mittellandes zwiſchen dem erſt werdenden Deutſchland und dem weſtlichen Frankreich zeigt trefflich die Theilung des alten Carolingiſchen Reiches, bei welcher es mit Italien dem älteſten Sohn Ludwigs des Frommen zufiel und Lothar-Reich, das alte Lotharingien im weiteren Sinne ward.

Gerade in Südniederland begann frühzeitig eine der intereſſanteſten Entwicklungen des ſtädtiſchen und bürgerlichen Lebens des Mittelalters. Nicht blos die Städte für sich waren wichtig; im ganzen Lande war ein bewegter, der Ruhe abgewandter, vorwärtsdrängender Geiſt. Waren die Brabanzonen gefürchtete Abenteurer und Söldner-Schaaren, zu finden, wo Löhnung und Beute lockte, ſo trieb auch der eigentliche Rittergeiſt in waffenthätigem Chriſtenglauben ſeine ſchönſten Blüthen. An die Spitze der Kreuzfahrer ward als Würdigſter Gottfried von Bouillon erhoben.

Der allgemeinen Blüthe von Handwerk und Kunſthandwerk in den dicht neben einander liegenden Städten Flanderns und Brabants, dem Zuſammengehen von fürſtlicher und ritterlicher Macht und Pracht und ihrem Idealismus und dem Realismus, Reichthum und Trotz, der Tüchtigkeit und Selbſtſicherheit der Bürger dieſes Landes entſprach, wie auf anderen Gebieten Anderes, jene geiſtige und techniſche Neugeſtaltung der Malerei, die ſich an die Namen Hubert und Jan van Eyck knüpft. Das Charakteriſtiſche und das Ideale, die Wirklichkeit und die hohe Phantaſie, der ſtrenge Ernſt bürgerlicher Tüchtigkeit und des Wahrheitsgeiſtes und die reiche Pracht und weitere Anſchauung des burgundiſchen Fürſten- und Feudal-Adels ward groſs und würdig verſchmolzen. Die Kunſtthätigkeit fand Lohn und Abſatz durch Kunſtliebe und Handel. Der burgundiſche Hof war in's Beſondere eine Pflegeſtätte derſelben. Man war da weit in Plänen und verſchwenderiſch in Mitteln; es war eine eigenthümliche Renaiſſance der Frühperiode an Karl's des Kühnen Hofe.

Mit Karl's des Kühnen Untergang begann dieſe erſte Epoche der burgundiſch-niederländiſchen Kunſt allmälig neueren Einflüſſen zu weichen. Nach einer bedeutſamen Uebergangsepoche, in der Quentin Massys als Reigenführer den Realismus der Reformationszeit vertreten mag (neben Lucas von Leyden und Albrecht Dürer), machten ſich die Einflüſſe der Renaiſſance der romaniſchen Südvölker auch hier im Norden immer ſtärker geltend. Die Niederlande hatten durch Antonello von Meſſina Italien die Oelmalerei gelehrt. Sie hatten durch ihre Maria von Burgund, Karls des Kühnen Tochter und Gattin des Kaiſers Max, Groſsmutter Karls V., burgundiſches Blut auf den ſpaniſchen und deutſchen Königs- und Kaiſerthron gebracht. Jetzt kam mit Kaiſer Karl, ihrem Herzog, der Geiſt der italieniſchen Renaiſſance, drängend gegen die alte niederländiſche Eigenart, zurück.

Es bedarf keiner Auseinanderſetzung über das Für und Wider der italieniſchen Renaiſſance, wie ſie nun in der Malerei den alten niederländiſchen Stil verſchob.

Digitized by Google

Was Lionardo da Vinci, Michel Angelo, Correggio, Tizian und Genoſſen leiſteten, darin war eine Höhe, Schönheit, Freiheit und Klarheit, eine neue Anſchauung von Formen und Geiſt, von Gott, Welt und Menſchen, dass die bisherige deutſche Kunſt wie eine ältere Weltanſchauung davor weichen muſste. Sie ward nun in ihrer eigenen Entwicklung gehemmt; ſie ſuchte ſich das Neue zu accomodiren, vergebens ſich deſſelben zu erwehren. Auch wo die Verhältniſſe ſich am günſtigſten geſtalteten, dauerte es geraume Zeit, bis ſie in neuer Eigenart ſelbſtändig wieder ihre Wege wandeln konnte.

Der niederländiſche Sproſs auf dem ſpaniſchen Throne, der Niederländer auf dem päpſtlichen Stuhl, die Italiener und Spanier in den Niederlanden, die niederländiſchen Humaniſten und die Künſtler, die nun nach Italien zogen, ſie zeigen die herüber und hinübergehenden Verbindungen und Wirkungen. Es iſt eine alte richtige Bemerkung, auch von Michiels wieder kräftig ausgeſprochen: in der Malerei kam für die Niederlande erſt die Herrſchaft Rafael's zur Geltung, danach mehr und mehr die der Nachfolger Michel Angelo's. Eine Strömung ging aber auch beſtändig nach Venedig. Im Colorit hatten die van Eyck's Unübertreffliches in ihrer Art geleiſtet; noch heute leuchten ihre Farben, daſs unſere Coloriſten darüber Verzweiflung faſſen kann. In Venedig, das in reger kaufmänniſcher Verbindung mit den niederländiſchen Häfen war, hatte Antonello von Meſſina zuerſt ſeine neue Technik der Eyck's und Rogier van der Weyden's gelehrt. Das Colorit war hier ein Hauptabſehen der Künſtler geworden. In den Südniederlanden aber ſaſs der Sinn für kräftige, leuchtende Farben feſt.

Die Zeit nach der höchſten Blüthe der Kunſt in Italien ſuchte, wie gewöhnlich, eine Steigerung in der kecken, virtuoſen Beſiegung aller Schwierigkeiten der Mache. Noch war man voll Geiſt und Leben, Stolz und Freude am Können; Auge und Hand aber hatten eine wunderbare Ausbildung. Verwendet ward, was die Vorgänger in Venedig im Sonnigen und Erhabenen der Farbe und in der ſchönen Verweltlichung aller Vorwürfe geleiſtet hatten, mit auſserordentlichem Ungeſtüm oder herrlicher, klarer Leichtigkeit. Von Rafael ſah man Anordnung, Art der Idealiſirung und Anmuth der Haltung ab; von Correggio die Zartheit und Empfindſamkeit der Sinnlichkeit und den ſüſsen berauſchenden Farben- und Helldunkel-Zauber; ſeit Michel Angelo hatte man, ihm nach, die Beherrſchung der Körperformen in jeder Art Bewegung zur Hauptbedingung gemacht. Wer mit maleriſchem Talent begabt, zum Nachahmer angelegt und nicht zum eigenen Ringen geboren, virtuos die am meiſten in die Augen fallenden äuſseren Vorzüge der groſsen Meiſter ſich anzueignen vermochte, der konnte ſpielend jedem Hiſtorienbilde damaligen Stils gerecht werden und im Staffeleibilde die ihm gleichen Kunſtfreunde entzücken, wie ganze Wände und Decken mit ſchnellfertigen Gemälden bedecken. Kam ein genialer Geiſtesfunken hinzu, ſo ergab dies prachtvolle Werke. Aber auch in der Maſſe waren dieſe Nachfolger immer gewandt, nie ungeſchickt; in der virtuoſen Ausführung meiſtens glänzend, gegen die groſsen Vorbilder freilich an tieferer Bedeutung leer.

Der Stolz auf die ſchnelle Handfertigkeit genügte ſich im Decorativen. Die groſsen Bilder der Art machten die Pinſelführung noch energiſcher und kecker; man lernte den maleriſchen Effect für die Diſtanzen und je nach dem zugetheilten Raume berechnen. Die Schablone der Manieriſten für die Compoſition, ihre Fertigkeit der Zeichnung, die Keckheit eines Tintoretto mit Pinſelſtrichen, wie

Digitized by Google

aus Zufall hingeklext und «wie aus Desperation gethan», um Carel van Mander's Worte über Jacopo zu gebrauchen, das gab die Grundlage für das zu Erſtrebende in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab. Der nordiſche Künſtler, dem grade dies am fremdeſten war, muſste darein ſeine Hauptaufgabe des Lernens ſetzen, und wie das nun einen mit der alten innigeren Art der Invention und der ſteifen oder peniblen techniſchen Handwerklichkeit! Wer «Figuren» malen, d. h. Hiſtorien-Maler werden wollte, der konnte ſich der Strömung des Manierismus in Formen und Farben nicht entziehen. Baroccio, F. Zucchero, Tintoretto ſind damals ſehr einfluſsreich und wichtig für niederländiſche Kunſtjünger.

Aber daheim wie in Italien bewährten dieſe auch in dieſer verfremdeten Weiſe ihre maleriſche Begabung. Ein Calvaert ward zum Italiener und dort berühmter Meiſter und Lehrer; die italieniſirenden Niederländer waren überall an den Höfen, wetteifernd an Gunſt und Hochſchätzung mit den Italienern. Ein Spranger mag davon Zeugniſs geben. In der Heimath genoſſen dieſe heimiſchen Rafael's und Michel Angelo's den höchſten künſtleriſchen Ruf. 126 Schüler ſollen ſich zu Frans Floris gedrängt haben.

Die altheimiſche Kunſt konnte ſich nur in Nebenarten erhalten. Die burleske Malerei, die auch das Alt-Phantaſtiſche deutſcher und mittelalterlicher Art einſchloſs, führte unter den neuen Einwirkungen und der Genre-Auffaſſung zu neuen Formen. Sodann blieb bei den Niederländern die durch H. van Eyck begonnene Landſchaft in ſteter Entwicklung. Die niederländiſchen Maler galten als ſolche bei den Italienern für gute Landſchafter, doch in Hiſtorienbildern den Italienern nachſtehend.

Peter Paul fand dieſe italieniſirende Malerei in ſeiner Heimath vor. Er wuchs mit ihr auf. Der literariſche Geſchmack ſeines Vaters und ſeines Hauſes entſprach durchaus dem auch in der Malerei herrſchenden — Beweis dafür iſt unter Anderem der Brief, den ſeine Mutter, wie ſich wohl von ſelbſt verſteht, mit Beihülfe ihres Gatten an den Fürſten von Naſſau ſchrieb und in welchem zur höchſten Appellation die antike und ſpätere Geſchichte für Beiſpiele geplündert wird.

Eine Reihe von Bildern, namentlich aber von Kupferſtichen — dieſe zuſammengehalten mit den Kupferſtichen nach Rubens — zeigt ſchon vor Rubens Rubensſche Geſtaltungen und Compoſitionsweiſe. Bärtige Köpfe und Figuren und Stellungen, die für Rubens typiſch ſind, findet man z. B. ſchon bei dem Schüler und Gehülfen Tintoretto's Martin de Vos. (Charakteriſtiſche bärtige Köpfe gehen bis auf Albrecht Dürer zurück.) Daſs der Schüler von Otto Venius durch dieſen Verwandtſchaft zeigt mit Zucchero, daſs man in Kupferſtichen nach Baroccio den italieniſchen Rubensſtil wiedererkennt, iſt nicht zu verwundern.

Führen wir hier zur Charakteriſtik der ganzen Epoche an, was damals die italieniſirten niederländiſchen Maler als Grundregeln ihrer Kunſt wuſsten und lehrten. Es wirft das ſein Licht, nicht bloſs auf die belgiſche, ſondern auch auf die holländiſche Schule, beſonders auf jenen Zweig derſelben, welcher durch den Maler und Lehrdichter Carel van Mander beeinfluſst ward, durch ihn, der in ſeinen biographiſchen Bemerkungen zu Tintoretto ſo trefflich die ſpätere Malweiſe von Frans Hals vorgezeichnet hat. Es iſt intereſſant, wie er auch bezüglich äuſserer Lebensregeln und Sitten preiſt, was Otto Venius und P. P. Rubens auszeichnete.

Digitized by Google

Die Maler galten für roh oder beſſer für burſchikos. Man ſah ſie an, wie ähnlich die Dichter dieſer und der nächſten Periode in Deutſchland, als wilde, dem Trunk und der Unſittlichkeit leicht ergebene Geſellen. «Hoe Schilder, hoe wilder»! lautete der Spruch. Aber C. van Mander kehrt in ſeiner „Exhortatie“ ihn um in: Hoe Schilder, hoe stilder ... Niet Schilder hoe wilder — und weiſt, wie ähnlich bald Opitz die Poeten zu vertheidigen ſucht, auf Apelles und Rafael, ihre Ehren und ihr Anſehn und ihren ſittlichen Einfluſs auf die Künſtler. Wir finden in van Mander's Lehrgedicht (14 Capitel) im 3. Cap. von «Analogie Proportie» die bekannten Maſse für die menſchliche Figur. In Cap. 4 (Attitude oder Welſtandt) iſt jene Norm angegeben, welche für die Haltung der einzelnen Glieder des menſchlichen Körpers das Geſetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit verwendet. Was damals jeder angehende Lehrjunge lernte, iſt durch die Zerſprengung der academiſchen Schulen in Deutſchland in unſerem Jahrhundert ſo verloren gegangen, daſs hier viele Künſtler von dieſen in der Hauptſache richtigen Forderungen und Normen nichts wiſſen. Das Haupt muſs eine andere Richtung haben, als der Leib — die Linie durch beide Augen darf nicht parallel ſein der Linie durch beide Schultern —; Arme und Beine einer Seite dürfen nicht zugleich gehoben oder geſenkt ſein, ſondern ſind kreuzweiſe in Bewegung zu zeigen. Man ſoll nicht dieſelbe Schulter und Hüfte hoch oder niedrig ſtellen. Es folgt dabei auch die namentlich Bildhauern zu wenig bekannte und von ſo wenigen frei gefundene Regel: daſs man den (nackten) Leib nicht durch den Arm verdecken ſoll. Die übertriebene Befolgung dieſer Regeln führte allerdings zu der bekannten Barock-Gliederhaltung und zur Schraubenzieherform, wenn jeder Theil in den Linien dem andern entgegenlaufen muſs und die Mannigfaltigkeit zuhöchſt darin geſehen wird, daſs jede gröſsere Körperabtheilung ſich von einer anderen Seite präſentirt. Was Rafael's Galatea noch anmuthig zeigt, was bei Correggio ſchon öfter in Manier übergeht, wurde ſpäter ſo beliebt und übertrieben, daſs C. van Mander oder die weiſe Lehre der Antwerpener Schule richtig warnt, man ſolle eine Figur nicht ſo drehen, wie leider häufig geſchehe «daſs man Brüſte und Hinterbacken zugleich ſehe». Das ſeien Schauſpieler (Camerſpeelders-)Stücke. Der Laie ahnt nicht, wie bequem man mit dieſer Mannigfaltigkeits-Regel gewöhnliche Poſen machen kann. In Cap. 5 lernen wir die Ordinanty und Inventy kennen. In jener läge die Kraft der Kunſt. Die Italiener hielten die Niederländer für gute Landſchafter, aber glaubten ſie in Figurenbildern zu übertreffen. Reifliches Durchdenken des Stoffes, Leſen, Cartonzeichnen, gute Gruppenbildung, Mannigfaltigkeit der Figuren, Bewegungen und Bekleidungen wird hier empfohlen. Ueberfluſs ſei zu vermeiden. Die Ecken ſeien nicht leer zu laſſen. Die ringweiſe Compoſition ſei jetzt viel geübt. Die Hauptſache iſt in die Mitte zu ſtellen. Früher hätten die Bilder im Colorit wie Marmor oder Schachbretter ausgeſehen, aber nun kämen die italieniſchen Mezzo-Tinten in Gebrauch, die halbfarbigen, mild-ſüſslichen grauen, in denen Alles verwiſcht und verflaut iſt. Auch das Capitel 5 von „Affecten, paſſien, begeerlijckheden en lijdens“ giebt uns Aufklärung für die Betrachtung ſo vieler damaliger Leidenſchafts- und Leidens-Bilder als künſtleriſch academiſcher Schulaufgaben und Proben. Aufgabe war etwa: höchſte Wuth, tiefſter Schmerz, gröſste Rohheit, wildeſte Verzweiflung. Nicht als Ausfluſs tiefſter ſeeliſcher Bewegung des Künſtlers, ſondern mit virtuoſer, ſtets bereiter Kunſt-Seelenſtimmung und Feſtigkeit ward nun ein Bild ſolcher Art bei commandirter Poeſie (und meiſtens im Geſchmack: «Der

Digitized by Google

rauhe Pyrrhus, er, deſs' düſtre Waffen ſchwarz wie ſein Vorſatz ... Doch wer, o Jammer! die ſchlotterichte Königin geſehn, wie baarfuſs ſie umherlief und den

Kreuzabnahme. Dom zu Antwerpen.

Flammen mit Thränengüſsen drohte ...» gefertigt. Da bot ſich nun eine gräuliche Marterſcene, eine Schindung, Röſtung — auch die Tragödie der Früh-Shakeſpeare'ſchen Zeit verwechſelt Gräuel mit Leid, Beſtialität mit Affect. Ein Affecten-Vorwurf vielgeliebter Art war der Kindermord von Betlehem. Die ver-

Digitized by Google

zweifelten, wüthenden oder vor Schmerz halbtodten oder wahnſinnigen Frauen, die rohen Mörder, die geſtorbenen, mit durchſchnittenen Kehlen ſterbenden oder ſchreienden Kinder — welch ein Stoff für Darlegung von Affecten und Paſſion! Weiter hat es keinen Zweck. Selbſt die heiligſten chriſtlichen Begebenheiten mufsten ſich dieſer Kunſtanſchauung und ihren Anforderungen unterordnen, die mit dem eigentlichen Glauben oft auch nicht im Entfernteſten etwas zu thun haben. Genug, dafs der Stoff an ſich ein heiliger war — was nun der Maler weiter daraus machte, war ſeine Sache. Ob er Windhund oder Waſſerhund dazu malte, war ſein Belieben. Ueber alle Affecte und Bewegungs-Themata ging natürlich das jüngſte Gericht, wenn die Verdammten wie aus dem Himmel ausgeſchüttet werden und die Seligen emporſteigen. Meiſter der Figuren, der Verkürzungen und der nur mit genialer Begabung, nicht durch Modelle nachzubildenden Bewegungen, machten darin ihre freien Bewegungs- und Affects-Meiſterſtücke. Was z. B. Frans Floris darin 1554 verſuchte, das ward nachher auch ein Lieblings-Vorwurf für den groſsen Antwerpner Nachfolger. Carel van Mander lehrt weiter über die „Reflecty, Reverberaty“, und zwar um ſo unklarer und abſchweifender, je weniger er einfache Regeln geben kann; von der Landſchaft, wobei er die Bemerkung fallen läſst, dafs den Niederländern von einigen Völkern vorgeworfen würde, dafs ſie niemals ſchönes Wetter, ſondern die Luft immer böig und voll Wolken malten; von Thiermalerei, von der Drapirung, in der nach Alb. Dürer, Lucas v. Leyden, Rafael, Michel Angelo, Tizian auch And. del Sarto, Tintoretto, P. Veroneſe, die beiden Zuccheri und Baroccio hochgelobt werden; aus dem Uebrigen ſei erwähnt, dafs beim Schöncoloriren die Italiener wegen ihres ſanfteren Colorits höher geſtellt werden als die Niederländer, welche der Lehrdichter auf ihre Unaufmerkſamkeit hinſichtlich des Lichtes und des Schattens aufmerkſam macht; «wir wollen gewöhnlich hinten und vorn gleich viel Licht haben» heifst es.

Das Gedicht iſt kennzeichnend und bei aller Reimer-Dürftigkeit für die Anſchauung und Kenntnifs der Lehre der belgiſchen Schule in Rubens Jugendzeit ſehr inſtruirend. Charakteriſtiſch für die ganze Zeit iſt auch eine weitere Bemerkung van Mander's, nämlich dafs Barthol. Spranger niemals eine antike Statue nachgezeichnet habe. Michel Angelo war eben ausſchlieſslich herrſchendes Vorbild. Die antike Plaſtik hatte keinen directen Einfluſs auf den zu beſtändiger Bewegung drängenden Stil.

Einer der maleriſch begabteſten Menſchen, die je lebten, dabei von ſchneller allgemeiner Faſſung und guter Schulung, von unermüdlichem Fleifs und kräftigem, klaren, heiteren, ſelbſtſicheren Geiſte, lernte der junge Rubens ſchnell durch Zeichnung und Farbe die darſtellbare Natur beherrſchen. Er war kein Grübler und Bohrer; der kräftige Affect und ſeine Bewegungen, die dramatiſche Behandlung, auch die theatraliſch-ſelbſtgefällig ſich zeigende Inſcenirung ſagten ihm zu. Seine Lehrer und deren Genoſſen, die Vorbilder in Antwerpen, die Kupferſtiche berühmter Gemälde und das Studium der Natur waren ſeine Bildungsmittel. In Alles ſchaute er mit dem Auge ſeines Genius; und in Alles aus ſeiner Hand Kommende ſtrömte ſein Geiſt, ſein Leben über, ſich offenbarend in Form und Farbe.

Seines letzten Meiſters Otto Venius Bilder weiſen bald auf den einen, bald auf den andern Stil der italieniſchen Renaiſſance. Italieniſch ſtiliſirend, aber

Digitized by

maſſig, Nachahmung zugleich von Rafael und etwas von Veroneſe; ein noch nicht in Fluſs gerathener Rubens — lautet das Urtheil vor einigen Werken; vor andern: mehr venetianiſch; die Figuren wie venetianiſche Schauſtücke, nur noch ſeelenloſer. In einigen iſt bei ſteifer, ſchwungloſer Zeichnung Adel der Auffaſſung. In Bildern, wie die, worin er den Kampf des Claudius Civilis illuſtrirt, ſind bei vielen Verzeichnungen, üblen Verkürzungen, hölzernen Pferden u. dgl. Köpfe, Stellungen, Farbenzuſammenſetzungen, wie Rubens ſie liebt, noble zarte Figuren ganz romantiſcher Art und vor Allem ein Colorit, ſo verſchmelzend und eigenthümlich, zumal auch eine Behandlung der Landſchaft in Form und Colorit, daſs man dieſem Meiſter ein tieferes Intereſſe zuwenden muſs und in ihm keinen engen Formaliſten, ſondern über ſich hinausweiſenden Geiſt erkennt.

Bis auf das ſpringende Leben in Allem, bis auf die eigenthümliche Farbenhitze und die Kraft und Wahrheit des einen, Alles beherrſchenden, lebendig machenden Lichtes war die Kunſt, die der geniale Rubens dann zur höchſten Vollendung bringen ſollte, von talentvollen Vorgängern ſchon vorgebildet. Wie der junge Shakeſpeare, wie der junge Goethe oder Napoleon Buonaparte, ſtand Rubens nicht einſam. Auch die berühmteſten Sieger im Rennen pflegen nur um einige Längen den Nächſtfolgenden voraus zu ſein, und ſind deshalb doch bei gleichen Bedingungen ſtets die alle höchſten Preiſe gewinnenden Sieger. H. van Balen, Abr. Janſſens, J. Bruegel, Vrancx, Snyders, die Francken, Jordaens, Kaſp. de Craeyer, Wildens, Dan. und Ger. Seghers, Luc. van Uden, Anton van Dyck und Andere weiſen uns die Gröſse des Geſchlechtes dieſer Rubensſchen Zeit.

Es iſt mit der genauen Kenntniſs der Werke von Rubens und beſonders hinſichtlich der Zeit ihrer Entſtehung noch nicht gut beſtellt. Ch. Ruelens hat in der Zeitſchrift L'Art universel vom 25. Februar 1876 darauf hingewieſen, und ſchlägt vor, daſs Antwerpen einer Commiſſion die Arbeit über Rubens' Werke auftrage (Nomenclatur aller Arbeiten, Bilder, Zeichnungen und Stiche, Anzeige der unbeſtrittenen Originale, Discuſſion über die zweifelhaften, Photographien der bekannten Werke, ſomit ein officielles Album der Werke Rubens, deſſen Koſten er auf etwa 150,000 Frs. veranſchlagt), das beſte Ehren- und Feſtgeſchenk zu dem Rubensfeſt des nächſten Jahres, das die Vaterſtadt zu Ehren ihres groſsen Sohnes bieten könne.

Wir ſchicken dieſen Hinweis vorauf. Die Schwierigkeit in der Beurtheilung von Gemälden, dadurch entſtehend, daſs der Meiſter einige Bilder ſelbſt ſpäter noch wieder übergangen hat, wovon beſonders Jugendwerke betroffen werden, und daſs ſehr viele nachher durch Reſtauratoren wieder aufgefriſcht und nur zu viele dabei total in der Farbenwirkung verändert ſind, iſt bekannt.

Zwei Bilder der Antwerpener Galerie ſollen von Rubens vor der italieniſchen Reiſe gemalt ſein. Die Dreieinigkeit (la trinité N. 314) zeigt den todten Chriſtus im Schooſse Gottes, zu jeder Seite einen Engel. In dieſem Bilde, das ſonſt alle Rubensſchen Merkmale hat, iſt Gott gleichſam Chriſtus präſentirend dargeſtellt; letzteren könnte man, ſähe man nicht das Blut, für ſchlafend, ja vielleicht für einen etwas trunkenen Schläfer halten. Der eine Engel weint ſehr manierirt. Das Gemälde entſpricht der abſonderlichen, ſentimentalen, uns oft bis zum läppiſchen unwürdig erſcheinenden, damals aber ſelbſt bei den Frömmſten beliebten Behandlung ſolcher Stoffe, die wir in der Poeſie bei unſerem deutſchen

Sänger der Trutz-Nachtigall, dem frommen und hochverdienten Fr. von Spee ſo oft finden. Das andere Bild, nach der Ueberlieferung bei der Aufnahme in die St. Lucas Gilde dieſer gegeben, iſt die heilige Familie mit dem Papagei. Es iſt ſehr durchgeführt in der Farbe. Man könnte vermuthen, daſs der Meiſter ſpäter wenn ſchon ſeine Kreuzaufrichtung, ſo auch Jugendbilder übergangen habe. Der Gegenſtand iſt ſehr frei und eigenlaunig behandelt; Maria iſt eine moderne Dame, Jeſus ein junger Prinz, nackt und zwiſchen den Formen von Amor und Bacchus dargeſtellt; der heilige Nährvater ſchaut ſehr unheilig mit begehrlichem Blick und feurigem Lächeln auf ſeine Maria. Die beiden Figuren von Maria und Joſeph ſind in den Linien ſo parallel mit einander (und mit dem Papagei) componirt, daſs das Bild in der Compoſition nach links hinausweicht.

Nach dieſen beiden Gemälden war Rubens in der Hauptſache vor ſeiner italieniſchen Reiſe künſtleriſch fertig. Der Ausdruck der „Unverfrorenheit“ kommt Einem unwillkürlich als charakteriſtiſch für die Ungenirtheit, womit der junge Mann ſeine heiligen Vorwürfe behandelte.

Die Proteſtanten freilich haben ſelten ein volles Verſtändniſs dafür, wie vertraut ſich ein Katholik im chriſtlichen, himmliſchen Reiche fühlen kann und was er ſich daher beim ernſteſten Glauben mit dieſer heiligen Welt erlaubt, der er durch ſeine himmliſchen Fürſprecher, Pathen, Helfer, Halbheilige und Vollheilige von Kindheit an verbunden iſt. Die Freiheit und Naivetät des Glaubens in der Antike hat ja ihr Gegenſtück in der katholiſchen Kirche gefunden.

Die Renaiſſance brachte nun überdies ihre Verſchmelzung des Antiken und Chriſtlichen, daſs in der Folge der heidniſche Olymp geradezu mit dem chriſtlichen Himmel vermiſcht wurde. Mythologie und Religion werden durcheinander gewirrt; die Götter Griechenlands und Maria, Engel und Heilige verkehren mit einander oder bekämpfen ſich. Camoens Luiſiade giebt das charakteriſtiſchſte Beiſpiel dafür. Wenn ein frommer Geiſtlicher Chriſtus als den Hirten Daphnis beſingt, kann man ſich dann noch wundern, wenn ein im Renaiſſance-Geiſt und Schönheit ſchwärmender Maler der Art malt, daſs manche ſeiner Marien ohne Weiteres Göttinnen vorſtellen können, und daſs es nur auf die Beigabe ankommt, damit wir Maria Magdalena über Jeſus Leichnam oder über ihre Sünde weinen ſehen oder Venus über den todten Adonis klagend oder eine verzweifelnde Nymphe.

Die damaligen Künſtler handelten überdies allgemein naiv in der Art und Weiſe, wie ſie mit ihrem Stoffe umſprangen. So wenig wie die franzöſiſchen Dramatiker des 17. Jahrhunderts dachten auch die anderen Künſtler an die hiſtoriſche Wahrheit und deren „Localfarbe“. Dieſe Errungenſchaften und Forderungen ſpäterer hiſtoriſcher Kritik — es iſt kaum nöthig zu ſagen — galten damals nicht. War der Stoff, alſo auch der heilige Stoff, in den Empfindungen und Formen dargeſtellt, welche Ton angebend, Mode waren, dann war man zufrieden, welche Unpaſſenheiten dabei auch für den ſpäteren kritiſchen Geſchmack unterlaufen mögen. Die ſüſsliche Weichheit, nervöſe Empfindſamkeit, gezierte Gröſse, theatraliſche Aufdonnerung, Prunkluſt und Sinnlichkeit etwa, die uns für Darſtellungen aus dem ſchlichten, groſsen Kreiſe des Evangeliums ſo ungewohnt ſind, haben damals die frömmſten Kirchen- und Klöſter-Vorſteher nicht genirt. Kaum, daſs wir eine ſtrenge Miſsbilligung darüber finden, daſs die Hundswirthſchaft jener Tage — der unſre Zeit ſich wieder annähert — mit der Vorliebe für Hatzhunde, Windhunde,

Digitized by Google

Spaniels u. ſ. w. ſich auch auf den heiligſten Darſtellungen breit machen durfte (bei Paolo Veroneſe). Daſs Rubens wagen konnte, verliebte und ſelbſt Satyr-Blicke für heilige Geſtalten anzubringen und z. B. den Mohrenkönig die zu Allem weniger als zur geiſtlichen Erbauung anregende junge patriciſche Frau, welche Maria vorſtellt, ſo verliebt anſtarren zu laſſen, daſs überhaupt der baare Cere-

Sogen. Chapeau de paille. London. Nationalgalerie.

monien-Vortrag ſo wenig ſtörte, iſt manchmal für uns ſchwer zu begreifen, ſelbſt wenn wir die Zeit kennen und uns erinnern, daſs auch die Obliegenheiten des geiſtlichen Standes ſich mit gleichgültigem oder frivolem Innern äuſserlich glatt und elegant verrichten laſſen.

Belgien war damals das gelobte Land der katholiſchen Kirchenbilder, wie wir ſpäter noch ſehen werden. Arbeit darin bot ſich in Hülle und Fülle. Aber den jungen Meiſter, der, wie Philipp Rubens ſagt, bereits ſeinem berühmten Lehrer die Palme ſtreitig machte, zog es erſt nach Italien. Schon der Vater mochte dem

Knaben eine Vorliebe und Sehnſucht nach dem Lande eingeflöſst haben, in dem er ſelber lange Lehrjahre verbracht, um dann ſogleich ſo hohe Würde daheim zu gewinnen. Und jeden Künſtler, der nicht ein Sonderling und Neuerer wie Rembrandt und ihm Aehnliche war, jeden Idealiſten zog es nach Italien, die berühmteſten Werke der alten und neueren Künſtler zu ſehen. Die Verbindung zwiſchen Italien und Belgien war ſeit der ſpaniſchen Regierung ſtets eine auſserordentliche geweſen. Frankreich ſtand ja noch künſtleriſch gegen Italien zurück und war ebenfalls von dieſem abhängig. Sodann trennte die ſpaniſch-franzöſiſche Feindſchaft die beiden Nachbarländer.

Otto Venius habe Rubens dem Erzherzog Albert und ſeiner Gattin Iſabella vorgeſtellt, ſo hieſs es ſonſt, und das kunſtliebende Fürſtenpaar habe dem jungen Künſtler Empfehlungskarten nach Mantua oder, wie Andere meinten, in blanco an alle Fürſtenhöfe mitgegeben. Die neuen Forſchungen ergeben das bisher nicht. So reiſte Rubens, dreiundzwanzig Jahre alt, nach Italien ab, nach dem alten Bericht über Frankreich, vielleicht durch Deutſchland; als Künſtler ein Phänomen von Talent und Können, als Menſch in jeder Beziehung den feinſten, höchſten Klaſſen durch Bildung und Sitte angehörig.

In Philipp Rubens' Erzählung heiſst es: In Venedig angekommen, habe Peter Paul die Bekanntſchaft eines Edelmanns vom Hofe des Herzogs Vincenz I., Gonzaga von Mantua, gemacht und ihm einige ſeiner Zeichnungen gezeigt, die dieſer ſeinem Herzoge vorlegte, worauf der kunſtkundige Fürſt Rubens ſogleich in ſeinen perſönlichen Dienſt gezogen habe. Armand Baſchet, der die Archive zu Mantua für den Aufenthalt Rubens daſelbſt durchforſcht hat und deſſen Ergebniſſen wir hier folgen, vermuthete Anfangs, daſs der Herzog im Jahre 1599 auf einer Reiſe nach Spaa, wobei er auch Brüſſel und Antwerpen beſuchte und daſelbſt einen Maler für ſeine Dienſte engagirte, Rubens berufen habe. Doch muſste er hernach annehmen, daſs dies der jüngere Pourbus und nicht Rubens war. Pourbus wurde als Portraitmaler angeſtellt. Von einem Empfehlungsbriefe Albert's und Iſabella's fand Baſchet nichts, auch nirgends eine Anſpielung darauf.

Rubens iſt wahrſcheinlich im Mai von Antwerpen abgereiſt. Der Paſs für „Petrus Rubbens" iſt ausgeſtellt vom 8. Mai 1600.

Wie der junge Künſtler mit den Mantuaner Hof in Verbindung kam, darüber iſt bisher nichts Gewiſſes gefunden. Die erſte Nachricht, daſs er in Mantua's Dienſt ſteht, datirt vom 18. Juli 1601. Er wird nach Rom geſchickt, dort zu copiren und zu malen. Am 15. Auguſt iſt er nach einem Briefe des Cardinals Montalto daſelbſt und malt im Winter St. Helena am Fuſs des Kreuzes, die Dornenkrönung und den Cruzificus zu beiden Seiten, für den Erzherzog Albert in der Kirche des heiligen Kreuzes von Jeruſalem. Er iſt damals als „vaillant" in ſeiner Kunſt bekannt. 1602 iſt er wieder in Mantua, das jener Zeit eine der berühmteſten Kunſtſammlungen Europas beſaſs. Da waren die Werke zu ſtudiren von Mantegna, den Bellini's, Monſignori, Lionardo da Vinci, Francia, Correggio, Michel Angelo, Rafael, Palma Vecchio, Giulio Romano, A. del Sarto, Tizian, Paul Veronese, Tintoretto, Pordenone u. ſ. w. Auch das Kunſthandwerk fand bei dem Herzoge für ſeine Sammlungen hohe Pflege, und Rubens konnte auch dafür ſeinen Geſchmack und ſeine Kennerſchaft ausbilden und bethätigen. Hier, wo er eine Art Kunſtrath des Hofes ward und für alle Sammlungen mit den Kunſtfreunden, Kunſtgelehrten und Kunſthändlern zu thun hatte, machte er praktiſch ſeine Studien

durch, die er ſpäter als eifriger Archäologe und Sammler, beſonders als Liebhaber von Antiken und geſchnittenen Steinen für ſeine eignen berühmten Sammlungen verwerthete. Auch eine andere, ſpäter gepflegte Liebhaberei konnte hier beſondere Nahrung finden. Der Herzog liebte ſchöne Pferde und züchtete die zu jener Zeit hochgeſchätzte Mantua'ſche Race; für groſse Hunde war er, wie damals faſt alle Fürſten, eingenommen. Rubens iſt wohl von der Pagenzeit her mit allen ritterlichen Künſten vertraut geworden und geblieben. Wir finden ihn ſogleich mit Stallmeiſterobliegenheiten betraut; ſein Lebenlang war es ſeine Freude, ſchöne Pferde zu beſitzen und zu reiten.

Der Herzog hatte in Rom durch Pietro Facchetti berühmte Bilder für Spanien copiren laſſen. Die Bilder- und Gemäldeſammlungs-Liebhaberei herrſchte damals bei den Fürſten und dem hohen Adel. Wie wenig aber ſo vielen Original-Bildern zu trauen, beweiſt dieſe gewiſs nicht alleinſtehende Copien-Sendung des Gonzaga an den Herzog von Lerma.

Die politiſchen Verhältniſſe zwangen Vincenz von Mantua mit dem in Italien feſtſitzenden Spanien ſich auf möglichſt guten Fuſs zu ſtellen. Dem Könige eine Aufmerkſamkeit zu erweiſen, überſandte er demſelben jetzt ſieben ſchöne Pferde, eine Kutſche, elf Gewehre und eine Kryſtallvaſe mit Parfum; der allmächtige ſpaniſche Miniſter, der Herzog von Lerma, erhielt jene Gemälde und Vaſen von Gold und Silber. Noch andere Geſchenke waren dabei. Nun wollte der Herzog aber auch gerne Portraits vom ſpaniſchen Hofe haben; eine beſondere Liebhaberei von ihm war eine weibliche Schönheitsgalerie, für welche ſpeciell der Maler Pourbus angeſtellt geweſen zu ſein ſcheint.

Obwohl Rubens ſich ſehr beſtimmt darüber ausgeſprochen hat, daſs er ſich für dieſen Zweig der herzoglichen Kunstliebhaberei nicht im Dienſte befinde, ſo war die Rückſicht auf den Gemälde-Transport, die ſonſtigen Portraits und vielleicht auch die Pferdekenntniſs Peter Paul's ſo groſs, daſs er zum Führer des Transports auserſehen wurde. Von einer Geſandtſchaft, an deren Spitze der Herzog den jungen Maler geſtellt habe, war keine Rede. Er muſste jene Geſchenke dem ordentlichen Geſandten Mantua's überbringen; dieſer aber ſollte dieſelben in Gegenwart Peter Paul's überreichen und denſelben vorſtellen. Mit dieſem Auftrage begann Rubens ſeine Fahrt mit Bildern, Pferden und Staatskutſche. Es gab gleich viel Schwierigkeiten, damit über das Gebirge zu kommen. Er fürchtete verkehrter Weiſe nach Livorno dirigirt worden zu ſein. Doch fand er hier ein Hamburger Schiff, welches er für die Ueberfahrt nach Alicante heuerte. Intereſſant iſt, wie ausgebildet das Spionirſyſtem am Hofe von Florenz war. Der Groſsherzog von Toscana erfuhr genau Alles, was Rubens, ſeine Sachen und Reiſe betraf. Sie waren wohl drei Wochen auf See. In Alicante gelandet, brauchte er von da zwanzig Tage, um auf ſchlechten Wegen und bei beſtändigem Regen und Sturm am 18. Mai nach Valladolid zu kommen, wo die Geſchenke übergeben werden ſollten. Mit der Reiſe waren natürlich mancherlei Geld-Verdrieſslichkeiten verbunden, welche jedoch nach Mahnbriefen und Klagen ſtets geordnet wurden. Von einem idealen Günſtlingsverhältniſs zeigen die erhaltenen Briefe nichts. Rubens muſste für ſeine Stellung, um das Geld u. ſ. w. kämpfen, wie Einer. An dem Hofe ſeines viel Geld für alles Mögliche brauchenden Mantuaner Herzogs hat er übrigens gelernt, Geldangelegenheiten mit derartigen hohen Herrſchaften zu betreiben.

Als er in Valladolid ankam, war der Hof gerade abgereiſt, und er hatte zwei Monate zu warten, bis er ſeinen Auftrag erfüllen konnte. Dies war in einer Hinſicht noch ein Glück, denn bei der Eröffnung der Gemälde-Kiſten, die doch unter ſeiner eignen Aufſicht verpackt waren, fanden ſich die Bilder aufſerordentlich beſchädigt. Durch die lange Reiſe im Regen war die Farbe verändert, verdorben, unhaltbar. Die ganze Sendung ſah aus, als ob ſie durchaus zu Grunde gegangen ſei. Da war guter Rath theuer. Der Reſident des Herzogs, Annibal Iberti, ſchlug vor, Rubens ſolle mit Hülfe ſpaniſcher Maler andere Gemälde malen. Rubens lehnte dies ab in gerechtem Stolze und voll Einſicht — Gott ſolle ihn bewahren, mit jenen Spaniern zuſammen zu arbeiten, mit denen er in Nichts Aehnlichkeit habe, die in ihrem Dünkel sich nicht würden fügen wollen, die ganze Sache ausſchwätzen und ſich das Hauptverdienſt anmaſsen würden, und weil er es ſich zum Princip gemacht, ſich mit Niemandem, wer es auch ſei, zu verſchmelzen.

So machte er ſich allein an eine Reſtauration, die über Erwarten gelang. Am 14. Juni war er damit fertig. Nur zwei Gemälde waren unherſtellbar. Er malte dafür neu Demokrit und Heraklit. Das Schönheitscabinet hat vielleicht noch beſondere Aufträge, mehr der Lüſternheit als der Schönheitsliebe veranlaſst. Auch in unſerer Zeit ſehen wir ja Aehnliches. Rubens ſchreibt an den Secretär des Herzogs, die Vermittlungsperſon in Mantua, er wolle den Wunſch des Herzogs erfüllen, obwohl es ihm ſchwer werde, ſich in Werken zu zeigen, die ſowohl ſeiner, wie des Herzogs wenig würdig ſeien. Im Escurial, bemerkt er, ſeien ſchöne Tizians, Rafaels u. ſ. w., aber von den neueren Sachen habe Nichts Werth.

Als endlich der Hof zurückgekehrt war und die Uebergabe der Karoſſe und Pferde ſtattfand, ſtellte der Geſandte Rubens dem Könige nicht vor, worüber der Künſtler mit Recht beleidigt war. Die Bilder und Vaſen für den Herzog von Lerma überreichte er ſelbſt. Die Gemälde, ſchreibt Iberti, hätten nach der Retouche ganz anders als vorher ausgeſehen und ſeien „faſt alle für Originale gehalten worden.“ Herr Baſchet bemerkt richtig dazu, daſs nicht geſchrieben wird, dass man dem Herzoge und den Beſchauern dieſen Irrthum benommen habe. Man hätte ja den Gemäldekenner durch Nachweis ſeines Irrthums gekränkt. Rubens hat ein groſses Reiterportrait Lerma's und verſchiedene Portraits — doch wohl die Frauen-Portraits — gemalt. Er ſollte, die Schönheitsgalerie zu mehren, über Frankreich nach Mantua zurück, doch hatte er dazu keine Luſt und wollte Anderes, ſeinem Talente mehr Entſprechendes malen.

Er kehrte auch direct nach Italien heim, vielleicht erſt im Frühling 1604. Vom 24. Mai ab gerechnet werden ihm 400 groſse Ducaten jährliche Beſoldung zuerkannt (ducatone = 11 Lire?). Er malte nun die heilige Dreifaltigkeit, welches Bild 1797 von den Franzoſen in kleine Stücke geſchnitten ward, um es nach Paris zu entführen. Man bekam, als man die Entfernung verhinderte, nicht einmal alle Stücke wieder. Sodann die Taufe Chriſti, das reine Michelangelo'ſche Bade-Bild. Es iſt verdorben, als 1797 die Kirche als Magazin benutzt ward, und hernach an unbekannte Hände verkauft. Ferner die Transfiguration.

Im April 1605 lieſs Kaiſer Rudolf den Herzog um zwei Copien nach Correggio „durch den Flamländer“ alſo doch wohl Rubens bitten, die denn auch nach Prag gingen. Ende des Jahres ging Rubens wieder nach Rom und arbeitete am Altarbild für Sta. Maria in Vallicella. Es war die Höhezeit der maleriſchen Bewegung, die ſich an die Namen der Caracci und Caravaggio's knüpft. Von dem

Digitized by Google

Letzteren liefs Rubens ein Bild für Mantua ankaufen. Der Herzog hatte wieder eine Reiſe nach Flandern vor und der Künſtler ſollte ihn begleiten. Ungern ging dieſer von ſeinem noch unvollendeten Bilde aus Rom; ungern auch hatte ihn der Cardinal Borgheſe entlaſſen. Mittlerweile hatte ſich der Herzog anders beſonnen und war nach Genua gereiſt. Im Archiv fand Baſchet nichts Näheres über Rubens in dieſer Zeit. Am 4. Auguſt 1607 hat Erzherzog Albert von Brüſſel an den Herzog Vincenz geſchrieben, daſs es Rubens erlaubt werden möge, wieder heimzukehren; ſeine Verwandten bäten darum; es gälte, Privat-Geſchäfte zu ordnen.

Löwenjagd. München. Pinakothek.

Der Herzog antwortete ſcharf, daſs dies nur Rubens ſelbſt angehe. Dieſer bliebe gerne bei ihm und er behalte ihn gern. Baſchet meint, der Erzherzog habe die Bitte der Verwandten nur zum Vorwand genommen. Doch läſst ſich wohl einfach annehmen, daſs Frau Maria Rubens ſich wirklich bemüht habe, ihren Sohn der verlockenden und ihn feſſelnden Italia zu entreiſsen und den berühmt gewordenen Liebling wieder zu ſehen vor ihrem Tode, den ſie nahe fühlte.

Er hatte ſich bald Vorwürfe zu machen, daſs er dieſen Bitten nicht gefolgt. Sein Aufenthalt in Genua iſt kein ſehr langer geweſen. Er zeichnete die Paläſte, welche er ſpäter zu Antwerpen herausgab. Durch Tradition wird auch eine Skulptur-Büſte eines Spinola ihm zugeſchrieben. Als Architekt hat er ſich weiterhin noch bekannt gemacht; wenigſtens in dieſem einen plaſtiſchen Werke hätte er ſich dann auch verſucht. Wie mit dieſem Aufenthalt in Genua, ſo geht es mit den Reiſen nach Venedig, Mailand, Bologna, Florenz, wo er copirt, gezeichnet, ge-

Digitized by Google

malt hat. Man kann auch bisher ſeinen längeren Aufenthalt daſelbſt aus den Documenten und Schriften nicht nachweiſen.

Er kehrte nach Rom zurück, von wo er im Februar 1608 ſchreibt, daſs ſein groſses Altarbild wegen des ſchlechten Lichtes an dem beſtimmten Platze ungeeignet ſei und er ein anderes auf Stein oder ſonſtiges Material malen müſſe, das kein Glanzlicht zeige. Auf das vollendete Werk war er ſtolz und bot es dem Herzog an. Der Gegenſtand ſei prächtig durch Zahl, Gröſse und Verſchiedenheit der Figuren von jungen Männern und jungen reichgekleideten Frauen. Man könne das Bild auch jedem andern Heiligen von ähnlicher Art zuſchreiben. Den Preis möge der Herzog beſtimmen. Dieſer, der gerade groſse Ausgaben wegen der Hochzeit ſeines Sohnes hatte, lehnte den Ankauf ab.

Der Herzog reiſte nach Lothringen, Flandern und Frankreich, doch nahm er Rubens nicht mit. Geſchah es, um ihn nicht an Erzherzog Albert abtreten zu müſſen? oder wollte Rubens ſelbſt nicht? Aber am 26. October erhielt er in Rom einen Brief aus Antwerpen mit der Nachricht von der ſchweren Erkrankung ſeiner Mutter. Er ſchrieb darüber an den Herzog und verſprach demſelben, daſs er von Flandern ſogleich nach Mantua zurückkehren werde. „Salendo a cavallo", den Fuſs im Bügel — iſt dieſer Brief unterzeichnet, den 28. Oct. 1608. Sein Herz hing an Italien, das er nie wiederſehen ſollte und danach er nimmer die Sehnſucht verlor. Er „flog" zu Pferd dem Norden entgegen, aber unterwegs traf ihn die Nachricht, daſs die Mutter geſtorben ſei. Maria Rubens hatte vollendet am 19. October 1608, über 70 Jahre alt (nicht am 16. November). Welch eine Zeit verging! Das Geſchlecht des reformatoriſchen Glaubenseifers und der Freiheit der Zeiten Margaretha's und der Schrecken Alba's, des Kampfes und Exils ſtarb ab.

Der Sohn hatte wohl Anlaſs zum Schmerz und zur Selbſtanklage, nicht in dieſer letzten Stunde an der Seite der nach ihm verlangenden Mutter („prudentissimae, lectissimae feminae . . . piae matris"), geſtanden zu haben, die in Exil und Elend ſich ſo bewährt und ihre Kinder in die Heimath und das alte Gut der Heimath zurückgeführt hatte.

Er war untröſtlich, längere Zeit ganz melancholiſch und ſchloſs ſich in ein Kloſter ein, ſich einſam ſeinem Grame zu überlaſſen.

Campo Weyermann, der ſeine Luſt daran hat, Niederes zu wiſſen oder doch zu erzählen, berichtet, daſs mehr als Alles die Gier der Verwandten nach ſeinem Gelde bewirkt, daſs er ſich ſeinem Schmerze und ſeiner Weltentſagung entriſſen habe.

Rubens wollte nach Italien zurück. Das Klima und Alles ſagte ihm nicht zu. Nach acht Jahren im Süden im Januar nach dem Norden zurückgekommen, die Hauptſtätte der Liebe leer, mit dem alten warmen, durch die Abweſenheit in den Empfindungen idealeren und nun auch wunden, reuigen Herzen ſich in der Proſa der Erbverhältniſſe findend, wie ſie ein paar Monate nach dem Tode und ſeinem augenblicklichen Schmerz bei manchen Betheiligten ſich vorzudrängen pflegt, aus Rom in das öde, überall von Niedergang zeugende Antwerpen verſetzt, in deſſen Straſsen (1616) das Gras wuchs, kein Kutſcher, kein Reiter zu ſehen und für keinen Pfennig Werth Handel war, deſſen bürgerliche Sitte dem Mann des Hofes von Mantua und Günſtling der feinſten italieniſchen Geiſter fremd geworden war, zu hoch für ſeine ehemaligen Lehrer und Genoſſen, die er

Digitized by Google

überſah, unfreundlicher Geſinnung, dem Neide und Haſſe da ausgeſetzt, wo man ſich nicht erheben konnte, ſeine guten Eigenſchaften und ſeine Gröſse zu lieben — wie hätte ſich nicht Rubens angekältet und fröſtelnd in ſeine italieniſchen Verhältniſſe zurückſehnen ſollen! Was brauchte er Antwerpen? Zehn Jahre war er in Deutſchland geweſen; ſeit acht Jahren war er Italiener geworden. Iſt doch die italieniſche Sprache ſein Leben lang ſeine Lieblingsſprache geblieben.

Doch man wollte ihn nicht gehen laſſen. Albert und Iſabella hatten den Paroxismus der katholiſchen Reſtauration durch die Künſte. Der Hofmaler und die rechte Hand des groſsen Kunſtkenners und -Sammlers von Mantua, der Vertraute von Miniſtern und Cardinälen, der — in jenen Zeiten ohne Zeitungen noch von ganz anderem Werthe — perſönlich ſo viel an den italieniſchen Höfen und am ſpaniſchen Hofe und in den Paläſten geiſtlicher Würdenträger geſehen und gehört hatte und ſo manche Verhältniſſe aus Erfahrung kannte, der Kenner, den Kunſtgelehrte als ihres Gleichen ſchätzten der feine Hofmann, der, in Miſſionen erprobt, ſelbſt in dem ſtolzen Madrid, von dem man in Brüſſel abhängig war, ſich als Künſtler und edler Mann in hohes Anſehen zu ſetzen gewuſst hatte — wie hätten Albert und Iſabella nicht ſuchen ſollen, den für ſich im Vaterlande feſtzuhalten.

Und ein katholiſcher Hiſtorienmaler konnte ſich keine beſſere Zeit wünſchen, als Rubens ſie daheim vorfand. Philipp II. hatte im Jahr 1598 ſeine Tochter Iſabella dem bisherigen, nun von ſeinen Gelübden entbundenen Cardinal-Erzbiſchof von Toledo, Groſsinquiſitor von Spanien, Erzherzog Albert, ſeinem Neffen, zur Frau und dem Ehepaar Belgien als geſondertes Unterreich mit in die Ehe gegeben. Die Wuth und Gluth des alten Religions- und Freiheits-Sinnes war in den dreiſsig Jahren des Kampfes im ſüdlichen Niederland erſtickt und verraucht. Die Hartnäckigen waren getödtet, verbannt, geflüchtet, geſtorben. Mit dem Siege einerſeits und der Erſchöpfung der Gemüther, die ſich unterworfen, anderſeits traten die Folgen ein, wie wir ſie in den verſchiedenſten Ländern wiederfinden: die Kirche griff prunkend um ſich; Glanz, Reichthum erſetzte, was noch lange an Innerlichkeit abging. Vor der goldſchimmernden Pracht und all' den Mitteln alten Cäſarenpomps, welche der Katholicismus zur chriſtlichen Geſinnung zu handhaben weiſs, vor ſeiner damals barock, aber auch vielfach grandios prunkenden Phantaſie, ſeiner pathologiſchen, in Verzückung ſchwelgenden Empfindungsſucht konnte der Reſt des proteſtantiſchen Geiſtes in den vorher blutig unterworfenen und mit unerbittlicher Hand niedergedrückten Beſiegten nicht Stand halten. Die Starken waren weggegangen. Die Müden ergaben ſich. Die Klugen und Gleichgültigeren machten mit. Auch Edle ſagten: bei welcher Partei iſt Wahrheit? Hier wie dort ſind Böſe und Gute; ſo mag ſtreiten und forſchen, weſs' Amtes Forſchung und Streit iſt; fügen wir uns.

Die kühnen, freiheitsſtolzen Brabanter und Flamländer beugten ſich damals unter das Joch, gegen das ſie mit ihren nordrheiniſchen Brüdern ſich ſo Tod verachtend erhoben hatten.

Die Sieger beeilten ſich, das Land mit ihren geiſtlichen Feſtungen zu beſetzen. Unter Albert und Iſabella's Regierung wurden mehr als 300 Kirchen erbaut. In dreiſsig Jahren ſollen ſie mehr fromme Stiftungen gegründet haben, als vorher in drei Jahrhunderten errichtet waren. Das Land ward mit Mönchen und Nonnen überſchwemmt. (Siehe Michiels und die von ihm angeführten Nachweiſe.)

Digitized by Google

Ueberall ward gebaut an Kirchen und Klöſtern, für welche der damalige prunkvolle Jeſuitenſtil florirte (der doch nicht ſo theuer war und nicht ſo lange Arbeitszeit erforderte, wie der durchgeführte, reiche gothiſche Stil.) Dieſe Kirchen italieniſcher Renaiſſance boten wieder Räume, ſie maleriſch zu ſchmücken. Alte und neue Kirchen verlangten eine Menge von Altarbildern; denn es galt auch, nun die im Bilderſturm zerſtörten und noch immer nicht vollſtändig ergänzten zu erſetzen.

Dies ergab für die Maler überreichliche Arbeit. Der Neukatholicismus, von Spaniern und Italienern oder doch italieniſch-ſpaniſchem Geiſte geleitet, verwendete auch die Malerei des neukatholiſchen Zeitalters am liebſten: Schwung, Bewegung, heiſse Empfindung wurden zumeiſt geſchätzt.

Rubens lieſs ſich am Hofe zu Brüſſel bewegen, zu bleiben. Die Ehren in der Fremde wurden ihm geſteigert in der Heimath entgegengetragen. Bei dem Entgegenkommen in Brüſſel — und der Sohn des Liebhabers der Fürſtin von Oranien-Sachſen war hinſichtlich aller äuſseren Dinge Ariſtokrat und hatte ſich ſo ſehr an die Hofluft gewöhnt, daſs er ſie nicht mehr entbehren konnte — und bei den Ausſichten, die ſich ihm eröffneten, war es jedenfalls des Verſuches werth, daheim thätig zu ſein. Auch der Frühling hat ihm das Vaterland wohl wieder anders erſcheinen laſſen. Die alten Eindrücke bekamen allmälig wieder Macht. Sein geſunder, ſo maſsvoller, zu ſeinem künſtleriſchen, kraftſtrotzenden, lebensüppigen Geiſte in förmlichem Contraſt ſtehender Lebensverſtand war jeder Träumerei und Ueberſchwänglichkeit vager Einbildung fremd. Im Hauſe ſeines Bruders Philipp lernte er deſſen junge Schwägerin Iſabella Brant kennen. Hat auch ſie ihn gefeſſelt und der Gedanke ihn zurückgehalten, daſs es an der Zeit ſei, ſein eigen Haus zu gründen und nicht von Anderen abzuhängen?

Als er auf Alberts und Iſabella's Aufforderung nach Brüſſel kam, muſste er Beide malen und bekam Auftrag zu weiteren Gemälden. Sie waren von ſeinem Werke entzückt. Man konnte nun zu Brüſſel ſich ſelbſt von den Urtheilen Italiens und Spaniens über Rubens' Meiſterſchaft überzeugen. Der St. Ildefons-Verein, den Albert als Vicekönig von Portugal geſtiftet hatte, beſtellte bei Rubens, der Mitglied wurde, ein Bild, für deſſen Ausführung der Erzherzog dem Künſtler einen Saal einräumen lieſs. Als dies Bild vollendet war, da wuſste Brüſſel, welchen Künſtler es vor ſich hatte: es iſt das Altar-Gemälde, jetzt in der k. k. Sammlung des Belvedere in Wien, und ſeit ein paar Jahren durch den Stich von W. Unger's Meiſterhand allgemeiner bekannt. Es iſt ſchon früh für das ſchönſte Werk von Rubens in Schönheit und vollkommenem Colorit erklärt worden. (Grimbergen; der alte Stich von Witdonck wird ſehr ſelten und ſehr ſchön genannt.) Unmöglich iſt es hier, die Schönheit der einzelnen Meiſterwerke des Künſtlers auch nur kurz zu charakteriſiren; genug, daſs es eins der herrlichſten Bilder des herrlichen Meiſters iſt, gemalt mit der Abſicht und Sorgfalt, ſein Können zu zeigen. Die himmliſch-heitere Phantaſie, die Anmuth und Freude, das Wohlige und Reiche der italieniſchen Renaiſſance in der Frauengruppe, die ſpaniſche Charakteriſtik im St. Ildefons und der ernſte deutſche Realismus in den beiden zur Seite knieenden Figuren Alberts und Isabella's, Muſtern des hiſtoriſchen Stils im Portrait, machen das Bild zu einer Perle ſeiner Art. Vergl. die Holzſchnitte.

Rubens wuſste zu geben, zu weigern und zu nehmen. Er dankte für jede Bezahlung, als er dies Bild dem Ildefons-Verein übergab. Er erhielt dafür (8. Aug.

Digitized by Google

1609) eine goldene Kette und Medaille mit den Bildniſſen des fürſtlichen Paars — damaliger Erſatz für die jetzt gewöhnliche Ordensverleihung. Daſs er zum Kammerherrn, oder gar zum Staatsrath ernannt ſei, wie ältere Biographen mittheilen, iſt nicht wahr. Er war nicht von Adel, geſchweige vom hohen Adel, aus dem die Staatsräthe gewählt wurden.

Er war jetzt zweiunddreiſsig Jahr alt. Eine abhängige Hofſtellung, wie er ſie in Mantua eingenommen hatte, ſagte ihm nicht mehr zu. Er wollte ſein eigner Herr ſein und nach ſo manchen Jahren des Fürſtendienſtes wohl deſſen Ehren und Vortheile nicht ausſchlagen, doch ſeiner vollen Freiheit leben.

Dies konnte er nicht in Brüſſel, noch mochte er vielleicht als verheiratheter Mann ſich den dann leichteren Colliſionen mit dem Hofe ausſetzen — genug, er wählte zum Wohnſitz die Vaterſtadt Antwerpen, wenngleich er nun zum Hofmaler mit 500 Livres Gehalt ernannt wurde. Mit ſeiner, vom 23. Sept. datirten Erhebung zum Hofmaler waren übrigens manche Privilegien verbunden; ſo die Ausnahmeſtellung hinſichtlich der gewöhnlichen Vorſchriften der Malerzunft in Annahme von Lehrlingen, Freiheit von Auflagen u. A.

Am 13. Oct. 1609 hat er ſich mit Iſabella Brant, Tochter des Rechtsgelehrten Johann Brant und ſeiner Frau, geborenen Clara de Moij, Schweſter der Frau von Rubens Bruder Philipp, verheirathet.

Es begann nun für ihn die ſchönſte Zeit der Friedensjahre, wo er ohne Abhaltung im ungetrübten Glücke ſeiner Kunſt lebte und die unvergängliche flandriſche Malerei dieſer Epoche ſchuf.

Seit dem Fall Antwerpens waren die ſüdlichen Niederlande für den Kampf, den die Nordniederlande fortſetzten, verloren. Ununterbrochen hatte derſelbe gedauert. Oraniens Mord hatte nicht den erhofften Erfolg. Statt des Vaters war der Sohn erſtanden, Moriz, und hatte das Uebergewicht des freien Nordens zu Land und See errungen. Im Jahre 1607 hatte der Haſs ſo weit nachgelaſſen, daſs man einen Waffenſtillſtand ſchloſs. Am 9. April 1609 kam auf zwölf Jahre der Abſchluſs des Friedens zu Stande. So mochte jetzt auch Belgien aufathmen und das lebende Geſchlecht endlich wieder die Segnungen des vollen Friedens kennen lernen. Es ging damals durch ganz Mitteleuropa ein freudiger Aufſchwung in dem Uebergang der neueren Renaiſſance, der mit dem Ausbruche des 30jährigen deutſchen Krieges freilich verrann, um dann dem franzöſiſchen Geiſte unterworfen zu werden.

Gewaltig und ſchön hat dieſer Geiſt der Verſchmelzung der italieniſchen Renaiſſance mit dem germaniſchen Geiſte ſeinen Ausdruck in Shakeſpeare's Dramen und in Rubens' Gemälden gefunden. Beide Männer haben das Höchſte darin erreicht, aber auch ihre Schule abgeſchloſſen. Die Weiterführung ſollte bald im idealen Stil durch die Franzoſen, im realen durch die holländiſche Malerei und nach dieſer durch die engliſche Literatur geſchehen.

Alfred Michiels hat Rubens mit Baco verglichen und die Freudigkeit, mit der Rubens die Natur erfaſste, geprieſen. Gewiſs richtig. Der Geiſt des Realismus und der Naturwiſſenſchaft war rege. Gelehrte entdeckten die für uns Grund legenden Geſetze. Anatomie, Phyſik wurden zur Wiſſenſchaft erhoben. Fern davon, in dieſer eine Feindin zu ſehen, hatten ſchon ältere groſse Künſtler wie Lionardo und Michel Angelo im Geiſt der Renaiſſance ihr gehuldigt; die Anatomie, die Perſpective wurden für die Malerei nothwendiges Studium. Parallel mit den

Digitized by Google

gelehrten Forſchungen und einer vorausſetzungslos nur die Erfahrung anerkennenden Philoſophie, beobachteten nun Künſtler die Wirklichkeits-Erſcheinungen, Luft- und Licht-Effecte und Farbenverſchmelzungen.

Rubens vereinte mit maleriſcher Genialität wiſſenſchaftliche Neigung und raſtloſen Fleiſs. Und was die Natur anbelangt, ſo konnte auch er «Natur, Du meine Göttin!» rufen. Während er die Errungenſchaften der alten belgiſchen Schule in der Farbenkraft und die der Renaiſſance feſthält, gelingt es ihm die italieniſchen Formen des Idealismus ſelbſtändig mit ſeiner realiſtiſchen Naturanſchauung zu durchbrechen und ſo der Meiſter einer neuen Zeit zu werden.

Wie er mit ſeiner Luſt an der vollquellenden Natur oft das Maſs überſchritt, iſt bekannt. Der Flandrer lebt darin; gewiſs. Aber man giebt meiſtens zu einſeitig dem Volksweſen die Schuld.

Die coloſſale für ihn typiſche Menſchlichkeit iſt keineswegs erſt plötzlich durch ihn empfunden. Der flandriſche Menſchenſchlag iſt auch nicht coloſſal, wie man ihn bei der Rubens-Erklärung häufig macht.

Rubens' Geſtalten ſind die Fleiſch und üppiges Fett gewordene Nachkommenſchaft der Titanen Michel Angelo's. Doch geht dieſer Zug zum Groſsen, Vollen, beſonders auch für Frauen, durch die ganze italieniſche Renaiſſance. (Burckhard: die Cultur der Renaiſſance, worin ſo herrliche Belege dafür gegeben ſind. Man leſe dort über das Ideal der Frau, die virago.) Von Giorgione an, welch herrliche, groſse, volle, ruhig ſichere Frauengeſtalten bei den Venetianern, bei welchen man manchmal eine Hinneigung zum türkiſchen Geſchmack annehmen möchte. Rafael malt ſeine Madonna della Sedia mit Michel Angelo'ſchen götter-mächtigen Armen. Seine wie Tizians Geliebte ſind epiſche Geſtalten. Selbſt die heilige Jungfrau muſs ſich Embonpoint gefallen laſſen. Für Wand- und Deckengemälde ergaben ſich leicht noch maſſigere Formen, da Michel Angelo dafür nun einmal die Phantaſie durch ſeine gigantiſchen Gebilde ſelbſt bei Paradieſesmenſchen, Propheten, Sibyllen und, früher in Askeſe vertrockneten Heiligen beeinfluſst hatte. Seit er Moſes wie einen Titanen, Chriſtus als einen herculiſch-apolliniſchen Himmelsgott dargeſtellt hatte, hörten für ſeine Nachfolger die altgewohnten Schranken ſelbſt für ſolche Darſtellungen auf. Die maleriſche Phantaſie ſchwärmte ſeitdem für groſse, auch maſſige Geſtalten, welche natürlich dort, wo der Ernſt und die tiefe Urgewalt des «ſchrecklichen» Florentiners fehlte, leicht üppig und wohllebig, oder je nachdem auch lüſtern wurden. Paul Veroneſe z. B., der Rubens für einen engeren, höfiſchen Kreis voranging, ſchuf Göttinnen und allegoriſche Perſonen, deren Leiber, deren Hals, Buſen, Arme von übermenſchlicher Macht und Sinnlichkeit zeugen, fein und höfiſch dabei in Attitude und Ausdruck, wie es dem Olymp und den danach eingerichteten irdiſchen Olympen der Höfe Italiens gebührte. Solche Figuren konnten für immer die Phantaſie eines ſinnlich kräftigen Künſtlers entzünden. Weder die Caracci noch Guido Reni entzogen ſich ihrer Macht.

Rubens erwuchs als junger Künſtler in ſolchen Anſchauungen. Sie entſprachen ihm; er erfaſste ſie mit niederdeutſcher flämiſcher Anſchauung und Kraft. Italiens Lebensherrlichkeit und das heitere Glück, deſſen Roſen nie ein Sturm gebrochen, haben, ſoweit es Frauengeſtalten betrifft, am wohligſten und ſonnigſten die Meiſter der reichen, ſicheren Adriaſtadt geſchildert. Die idealen goldigen Leiber, dunklen Augen, Wolluſt ein- und ausathmenden Geſtalten in Purpurgewändern unter tief-

Digitized by Google

grünem Laub oder in Marmorpaläſten werden bei Rubens zu Körpern weiſs und roth und heiſs von Blut und Geſundheit und Luſt. Der blonde, blauäugige Norden erhält ſeine vollen, üppigen und bacchantiſchen Ideale. Stellenweiſe läſst freilich Rubens humoriſtiſch ſeiner Form-Phantaſie ſo die Zügel ſchieſsen und zeigt Buſen und betreffende Körpertheile in ſo ausladenden Formen, daſs der Künſtler beeinfluſst erſcheint durch den Anblick der euterſtrotzenden, fettwanſtigen Rinder und der ſchweren Roſſe mit Doppel-Croupe, die in den Marſchen ſeiner Heimath weiden, und daſs der gewöhnlichen Menſchlichkeit vor den Idealen ſeiner Sinnlichkeit nichts übrig bleibt, als an Heine's Gedicht mit dem Schluſſe: „Gott befehl' ich meine Seele" zu denken.

Rubens' Männer allerdings entſprechen den Frauen. Sonderbar: er iſt ſo nobel in den Portraits, und ſeine freien Heroen-Geſtalten fallen ſo oft in eine gewiſſe Knotigkeit. Doch gehört nicht ihm allein dieſe Darſtellung des Schreitens mit gebogenen Knien, ſo ſchwerfallig und plump nach unſerem Begriffe, an. Man findet dieſelbe auch bei Andern, und wir ſind geneigt, dieſelbe aus der römiſchen Plaſtik herzuleiten, wo ſie ſchon auf der Trajans-Säule ſich zeigt.

Als Rubens ſo in ſeiner Heimath begann, da kam übrigens eine Zeit, in der es ſich fragte, ob er noch andere Wege, als die dann von ihm eingeſchlagenen, wandeln wolle. Man kann darüber grübeln — es iſt das ſo billig —, ob er dann nicht noch Höheres erreicht und ſeinem groſsen Zeitgenoſſen Shakeſpeare an Umfang und Vertiefung in der Auffaſſung des Menſchenweſens näher gekommen wäre. Oder irren wir? Und wollte er bei St. Ildefons nur zeigen, daſs er malen könne trotz Correggio; wollte er bei der Kreuzaufrichtung nur in der Anatomie mit Michel Angelo ringen und im Colorit Caravaggio übertreffen, und ſpäter in der Kreuzabnahme ſich neben Rafael in der Compoſition ſtellen?

Er iſt immer dramatiſch. Damals aber vertiefte er ſich auch in die groſsartigſte Tragik, wie er ſie nur noch wieder in der Einzelfigur des am Kreuze hängenden Chriſtus zum Ausdruck brachte. Später überwiegt der rhetoriſch-pathetiſche Vortrag, die Bewunderung der Kraft, der Lebendigkeit der geſchilderten Leidenſchaften, der Beherrſchung des Stoffes mit der ſelbſt von allem Pathologiſchen freien und mit techniſchen Schwierigkeiten ſpielenden Meiſterſchaft das gewaltige, uns ergreifende und erſchütternde Gefühl, wie es die Tragik des höchſten Stils erweckt.

Zu jener Zeit entſtand die Kreuzaufrichtung — jetzt im Dom zu Antwerpen das Gegenſtück der berühmteren Kreuzabnahme. Wer jenes Bild zum erſten Mal ſieht, iſt erſchüttert. Man kennt dieſen Rubens nicht. Man wuſste nicht, daſs er über ſolche düſtere Gewalt gebot, ſo gerungen hat im Innern, ſo die Verzweiflung, lange, bange ewige Zerſtörung aller Hoffnungen, alles himmliſch Erhofften, durchgefühlt hat. Man weiſs nicht, wohin man das Bild verſetzen ſoll; es iſt die Gewalt Michel Angelo's, aber eine düſtere Farbenſtimmung, wie ſie wieder Michel Angelo, ja Italien nicht ſo kennt und die uns in die groſsartigſte Romantik verſetzt.

Ein göttlicher Mannesleib iſt da an's Kreuz geſchlagen; der richtende Chriſtus Michel Angelo's hat hier unſagbar ſchön, göttlich im Rubens'ſchen Ideal ſein Gegenſtück gefunden. Maria, Johannes, die Verwendung des Hintergrundes — das Alles iſt Leiſtung der erhabenſten Poeſie und maleriſchen Darſtellung.

Was jener Zeit als höchſte Nebenbuhlerſchaft Michel Angelo's beſtaunt und bewundert wurde, die am Kreuze ziehenden und hebenden anatomiſch ge-

Digitized by Google

waltigen Männer, unter denen beſonders der Kahlkopf berühmt war, laſſen theilweiſe zu viel Abſicht errathen, dem Michel Angelo Gleiches an die Seite zu ſetzen, und bleiben der Schulübertreibung der Darſtellung des Hebens und Ziehens nicht fern. Bei dieſem Bilde hat Rubens ſich wohl nicht aus Seneca und Plutarch vorleſen laſſen, noch heiter mit ſeinen Beſuchern geplaudert; es iſt ſicher in Stille und in Gram verlorenem Ernſt gemalt, in den Hauptpartien ſo ſorgſam, als ob auch die Hand mit den Gedanken die Flüchtigkeit verloren und, ſtatt im gewohnten Schwung, auf dieſem Ausdruck des ewig beharrenden Grames verweilt hätte.

(Der groſse zottige Hund iſt ſehr überflüſſig. Rubens hat ihn erſt nach Jahren hinein gemalt, die als zu leer erachtete Stelle links vom Kreuze auszufüllen, als er das Bild wieder überging. Uns ſcheint, er habe ſich das zweite Mal nicht ganz wieder in die richtige Stimmung verſetzen können. Daſs die echt Rubens'ſche bruſtſtrotzende Blonde im rothen Gewande uns unmöglich verkürzt erſcheint, ſei kurz bemerkt.)

Welche Gefühle dies Bild bedingten, ob noch die Trauer um die Mutter, oder die Sehnſucht nach Italien und das Andenken der dortigen Ideale, von denen er ſich hatte trennen müſſen, der Schmerz um ſein armes, zu Boden liegendes Heimathland — Antwerpen, die Königin des Nordens war das Bild der vom Throne geſtoſsenen Macht, der Stille und Oede geworden — wir wiſſen es nicht.

Der groſse einſam im Dunkel hängende Chriſtus am Kreuz, ſagten wir ſchon, gehört dazu. Es iſt der tiefſte Ausdruck jenes Abgrunds von menſchlichem Elend, wo der duldende Menſch mit brechendem Auge, am Göttlichen und ſeiner Güte und Gerechtigkeit verzweifelnd, murmelt: Herr, Herr, haſt Du mich verlaſſen?

Rubens hat ſich dieſer Tragik ſelten überlaſſen. Im Allgemeinen reiſst ihn und dadurch auch uns die Kraft über den Schmerz. Er malt die Handlung; ſo lange dieſe währt, tritt die Reflexion, die eigentliche Nährerin des Schmerzes, zurück. Bei Mord und Folter, und Verzweiflung und Qual, die er ſchildert, ſind wir ſo ſehr mit dem Auftritt ſelbſt beſchäftigt, daſs wir nicht Zeit haben, das ganze Grauſen durchzufühlen.

Nicht ſelten freilich iſt Rubens Werk aber auch einer Bravourſcene eines Theaterſtückes ähnlich, in welcher der Inhalt zurücktritt und nur dazu dient, um die Virtuoſität und Force des Darſtellers zu zeigen, und wir nach dieſer keine weiteren Anforderungen ſtellen. Bei den ſich drängenden Aufträgen kam er dazu, eine gewiſſe Klaſſe derſelben in dieſer Weiſe abzumachen. Beſondere Vorbereitungen brauchte er für gewöhnliche Kirchenbilder und andere Lieblingsvorwürfe nicht. Seine Inſpiration war, wenn verlangt, da; ſein Formengedächtniſs und ſein Wiſſen und Können waren ihm immer ſicher; die Compoſition ergab ſich innerhalb der alten, weiſen Regeln für ihn wie von ſelbſt; ſein Genie für das Leben und für die Farbe war von ihm untrennbar — das ergiebt denn eine Reihe von Atelier- und Geld-Arbeiten, in denen aber doch bei aller Aeuſserlichkeit immer etwas Unnachahmliches bleibt.

Für viele Bilder von Rubens iſt nun noch wohl die Abſicht des Meiſters zu berückſichtigen. Er war von dem verſchwendriſchen Genie, welches durchaus nicht für jede Leiſtung die höchſte Vollkommenheit verlangt, als ob es danach in ſeinem ganzen Umfange geſchätzt werden wolle, wenn auch alles Andere verloren ginge. Rubens arbeitete — und lieſs arbeiten — nach Ort und Zweck.

Digitized by Google

Ein Bild, beſtellt für einen beſtimmten Kirchenaltar oder eine beſtimmte Wand, ward berechnet auf Licht und Entfernung für das Publicum. Bei manchen Bildern erachtete er die Behandlungsweiſe bloſser Decorationsmalerei und Scenirung, wie auf einer groſsen, weit entfernten Bühne, für ausreichend oder nothwendig, weil ſie z. B. in einer Kirche ſo hoch und ſo weit ab von dem Platz der Betrachter hingen. Wir haben dafür von ihm ſchon aus Italien das ausdrückliche Zeug-

Rubens und Helene Fourment. Galerie des Herzogs von Marlborough.

niſs in dem Briefe, worin er ſchreibt, daſs er ſich hüten werde, das zweite Bild (für Sta. Maria), da man es wegen des ſchlechten Lichtes doch nicht recht ſehen könne, mit der Mühe und Sorgfalt wie das erſte zu malen. Man hüte ſich deswegen auch ein breit, ja oft wie mit Decorationspinſel hingeworfenes Bild von Rubens zu beurtheilen, wenn man nicht weiten Raum davor hat und den in Anſchlag gebrachten Standpunkt des Betrachters gewinnen kann. Das groſse Kreuzigungsbild „Chriſtus unter den beiden Schächern“ z. B. in Antwerpen gewinnt erſt ſeine mächtige Wirkung, wenn man ſo weit wie möglich zurücktritt;

Digitized by Google

es könnte in den beſchränkteren Räumen gewöhnlicher Galerien gar nicht im vollen Werthe gewürdigt werden.

Eine Anbetung der heiligen drei Könige (Antwerpen N. 298) iſt in ſeiner Schmiererei des Auftrags und ſeiner Ueberladung und ſelbſt Unmöglichkeit, wie die Perſonen in Luft- und Linienperſpective hineingeſetzt ſind, nur durch den Platz zu erklären, für den es Rubens malte. (Kirche des St. Michel Kloſters. Rubens ſoll es 1624 in 13 Tagen gemalt haben. Es ſieht auch danach aus. Auf dieſem Bilde iſt der ſchon erwähnte verliebt glotzende Mohrenkönig. Der rothe goldbordirte Mantel des abyſſiniſchen Magiers ſcheint mit ſeinem Effect dem Künſtler die Hauptſache beim Bilde geweſen zu ſein.)

Von der italieniſchen Flächen-Malerei her waren die Künſtler die Freiheit, Kühnheit und Keckheit in der Pinſelführung, gelegentlich die Schnellmalerei und Schmiermethode gewohnt geworden. Beſonders gab Tintoretto ein Vorbild ab.

Heutigen Tages können wir uns darüber nicht verwundern, denn ſie iſt, und auch für anderes Format und bei ganz anderen Bedingungen, wieder Mode geworden, und man ſtaunt als virtuos an, was man zu andern Zeiten für eine unverſchämte Klexerei erachtet hätte.

Wo Rubens fein malen wollte — wer hat ihn da übertroffen? Die feinſten holländiſchen Cabinet-Maler haben von ihm gelernt.

Hierbei ſei auch erinnert an den Bericht Sandrart's, der es aus Rubens' eigenem Munde wiſſen konnte, daſs Rubens eine Zeit lang in Caravaggio's Weiſe gemalt, ſie aber ſeinem Weſen zu wenig entſprechend gefunden und wieder ſeine ſchnellere Manier angenommen habe. Man denkt an Schiller, wie er ſich vom hiſtoriſch-realiſtiſchen Stil mit Bewuſstſein zu dem allgemein idealeren wendet, der ihm weniger Zeit und Mühe koſtete, und in welchem er, was ihm gerade vor Allem am Herzen lag, vollkommen ausdrücken konnte.

Als Rubens in ſeiner Vaterſtadt ſo breit, ſo ſchnell malte, da fanden ſich Neider, Nebenbuhler und Widerſacher. Das Auge derſelben pflegt ſcharf zu ſehen. Das Verdienſt des Genies anzuerkennen iſt ſo ſchwer für deſſen dadurch bei Seite geſchobene und tiefer herab ſinkende Collegen, zumal wenn der Verdienſt des Anderen auch noch den Brodneid erweckt. Die tüchtigen älteren oder gleichalten Nebenbuhler pflegen den neu Emporkommenden mit einer Schärfe und Richtigkeit zu kritiſiren, wie ſie der nächſten, nur unter ſeinem Einfluſs ſtehenden, in ſeine Anſchauungen hineingewachſenen Zeit gar nicht möglich und erſt in einer neuen Epoche wieder begreiflich iſt. Man denke dafür z. B. an das erſte Urtheil über Schiller's Don Carlos.

Seine Collegen, wird erzählt, hätten bei ſeiner Ankunft gewünſcht, ſeine italieniſchen Studien zu ſehen. Rubens habe darauf geantwortet: Lieben Freunde, alle meine Studien ſind in meinem Hirn aufbewahrt und mit dem Stempel meines Gedächtniſſes verſiegelt.

Abraham Janſſens und Wenceslaus Coeberger werden ſpeciell als Rubens' Gegner genannt. Janſſens, ein eiferſüchtiger Charakter, vor Rubens' Ankunft der berühmteſte Maler in Antwerpen, habe dieſen zu einem Wettkampf vor den Augen der niederländiſchen Kenner herausgefordert, aber Rubens habe geantwortet, daſs ſeine Werke ſchon lange die Inquiſition von Italien und Spanien beſtanden hätten, wo ſie auch zur Schau geblieben wären, ohne bis jetzt ein Zeichen von Miſsbilligung empfangen zu haben. Es ſtände ja Abraham Janſſens frei, ſeine

Digitized by Google

Werke derſelben Kritik an Orten und zu Zeiten, die ihm gut dünkten, zu unterwerfen.

Abr. Janſſens (1567 bis um 1632), ein bedeutender Maler, war Decan der Antwerpener St. Lucas-Gilde von 1606—1607. Er hat in mehreren nachweisbaren Fällen mit Rubens in der Gilde zuſammengewirkt. Als ſeine künſtleriſche Eigenart erſcheint uns, daſs er italieniſch kraftvoll und einfach und einheitlich im Colorit iſt. Aber ſeine Figuren ſind mehr Schaalen. Das volle Leben, die Alles durchſtrömende Seele fehlt ihnen. In der Beziehung konnte er gegen den neuen Lebensmaler durchaus nicht aufkommen. Die Meiſter der alten Schule werden behauptet haben, daſs die künſtliche Anordnung und die Sorgfalt, kurz zu ſagen, die Mühe, die man dem vollendeten Werke ſogleich anſehen müſſe, einen weſentlichen Theil ſeines Werthes ausmache. Es wiederholt ſich auf allen Gebieten, daſs gerade mittelmäſsige aber fleiſsige Talente auf dasjenige das höchſte Gewicht legen, was der geniale Denker und Künſtler weggearbeitet hat, obwohl er auch die dazu nöthigen Arbeiten gemacht und nicht Alles nur ſo aus den Fingern geſogen hat.

Die Maler, die auf demſelben Gebiete arbeiteten und neben Rubens ſich behaupten wollten, bekamen allerdings neben ihm einen ſchweren Stand. Vor dem Neid und Haſs gegen einen überlegenen Geiſt kann uns nur die Liebe retten, ist ein altes wahres Wort. Rubens war in kurzer Zeit der Mittelpunkt der Antwerpner und belgiſchen groſsen Kunſt. Seiner Macht, ſeinem Vorbilde konnten ſich Altersgenoſſen und Jüngere nicht entziehen. Er ward die neue Brabanter Schule. Und er war ſo groſs, ſo beherrſchend, daſs nur Wenige ihren vollen Charakter neben ihm wahrten, und ſeine Schüler meiſtens nur Diener ſeines Geiſtes und Epigonen wurden.

Ein Kind des Glückes, aber ſtets auch durch Verſtand und Fleiſs das Glück zu erhalten beſtrebt, nahm er von vornherein auch geſellſchaftlich eine auſserordentliche Stellung ein. Anfangs wohnte er im Hauſe ſeines Schwiegervaters. Am 14. Januar 1611 kaufte er das Terrain, auf dem er ſein prachtvolles Haus ſich erbaute. Die ältere Angabe, noch in Smit-Grimbergen, daſs er ſogleich jenes Anweſen gekauft, es nach Bedürfniſs umgebaut und dann 1610 geheirathet habe, iſt unrichtig. Des Weiteren iſt die Geſchichte, die ſich an den Bau ſeines Hauſes und den Prozeſs mit der Schützengilde und in Folge deſſen an ſeine berühmte Kreuzabnahme knüpft, falſch. Die Urkunden über die Entſtehung dieſes Bildes liegen vor. Es wäre nach der alten Angabe gemalt, um den Proceſs mit der Kolveniers-Gilde beizulegen, der dadurch hervorgerufen ſei, daſs widerrechtlich auf deren Grund und Boden ein Theil ſeines neuen Hauſes gebaut geweſen wäre. Der Obmann der Gilde, Bürgermeiſter Rockox, Rubens' naher Freund, habe vorgeſchlagen, das bebaute Terrain dem Meiſter gegen ein Altarbild mit einer Darſtellung aus dem Leben ihres Patrons, des heiligen Chriſtophorus in der Gildenkapelle der Kathedrale zu Antwerpen zu überlaſſen. Beide Theile hätten dies angenommen. Es wird weiter erzählt, Rubens habe über das Wort Chriſtophorus nachgedacht und das Bild des „Chriſtusträgers“ nun dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er dargeſtellt, wie Chriſtus von Maria beim Beſuch Eliſabeths unter dem Herzen, vom Hoheprieſter Simeon im Tempel auf den Armen und (in dem groſsen Mittelbilde) vom Kreuze abgenommen und als Leichnam getragen wird. Die Gilde habe aber auf dem fertigen Bilde ihren Chriſtophorus vermiſst. Rubens

habe den Mitgliedern den tiefen Sinn ſeines Dreibildes erklärt, aber, ſeine Antwerpner kennend, habe er für die Unzufriedenen auf die Auſsenſeite der beiden Flügel den heiligen Chriſtophorus und einen Klausner mit einer Laterne in der Hand und einer Eule auf einem Baume gemalt — und die Eule habe bedeutet, daſs die unzufriedenen Gilde-Männer als Eulen verachtet hätten, was ſie ſpäter mit der ganzen Welt anbeteten. Alles Mythe, wie ſo vieles Andere Mythe! Die Contracte liegen vor. 1611 iſt das Bild beſtellt, 1612 iſt es gemalt; 1614 hing es über dem Altar. Es ward in Raten bezahlt, abbezahlt im Jahre 1621, und zwar betrug der Preis etwa 9000 Livres. Im Jahre 1615 hat Rubens, der neben dem Garten der Gilde wohnte, mit dieſer einen Contract wegen der Erneuerung einer alten Mauer abgeſchloſſen — das iſt Alles.

Das Bild freilich gehört zu den wichtigen, entſcheidenden Werken, um die ſich naturgemäſs Mythen bilden. Es iſt das Denkmal der höchſten Meiſterſchaft: ideale, geſtaltenſchöne, vollendete Compoſition, das ganze Werk in ſeiner Art frei und makellos wie eine Naturnothwendigkeit. Die ſchwangere Maria iſt groſs und ſchön und ſehr edel. In der Darbringung des Kindes hat ſie vollen Renaiſſance-Adel. Die Magd links iſt in der Bewegung trefflich aber auch wie fleiſsig vorher ſkizzirt und ſtudirt! Das Mittelbild iſt ſeiner wunderſchönen Compoſition wegen bekannt — das Motiv findet ſich ſchon bei italieniſchen Meiſtern und iſt von Rubens frei verarbeitet. Die Figuren ſind nicht ſo dramatiſch bewegt, wie er dies ſpäter und um ſo mehr liebt, je mehr er ſich gehen läſst. Wie er vielleicht in der Kreuzaufnahme ſeine Gewalt zeigen wollte, neben Michel Angelo in der Darſtellung der Körper, der Anatomie und der Bewegung, neben Caravaggio und Andern in der eigenthümlichen Gewalt der Farbe zu beſtehen, ſo ſcheint die Kreuzabnahme gemalt, um ein Meiſterſtück claſſiſcher Schöne zu liefern, das mit den höchſten Muſtern des Rafaeliſchen Stils in Compoſition, Attitude u. ſ. w. wetteifern und vielleicht vielem Gerede und Gemunkel in den Ateliers ein Ende machen ſollte, daſs er ſich nur auf das Gewaltſame und Sinnliche, aber nicht auf die hohe Ordnung und Weihe des Rafaeliſchen Stils verſtände.

Bei einigen Figuren iſt der Schmerz zu ſehr gedämpft in der Aufmerkſamkeit auf das Abnehmen des Körpers. Johannes ſteht da in Rafaeliſcher ſchöner Poſe. Aber alles Einzelne verſchwindet vor dem wunderbaren Geſammteindruck. Der herabſinkende Todte in dem weiſsen Leintuch, ſo mächtig, düſter gehoben durch das umſäumende Blaudunkel, die Abnehmer und Empfänger des Leichnams — anders iſt das oft, nirgends ſchöner in der Compoſition dargeſtellt worden. Die jetzige Farbe des berühmten Bildes hat freilich viel Schweres, Stumpfes im Blau und entſpricht in dieſer Beziehung nicht der Erwartung; aber es iſt gründlich reſtaurirt — ſo erklärt ſich's.

Seit Rubens in Antwerpen ſein Atelier eröffnet hatte, begann ein Leben der Arbeit und der Erfolge, wie es ſchöner nicht gedacht werden kann. In ſeinem prachtvollen Hauſe, das nach ſeinen eignen Angaben erbaut war, lebte er mit ſeiner ſtattlichen Frau. Zu den gewöhnlichen Ateliers erbaute er einen Malſaal für die gröſsten Bilder und im Garten eine Rotunde für die Kunſtſammlungen von Antiken, Abgüſſen, Bildern, Copien und Koſtbarkeiten, welche er geſammelt hatte und mit künſtleriſchem und wiſſenſchaftlichem Eifer und Verſtändniſs mehrte. Die Schüler drängten herzu, und die Annahme ward von ihm als hohe Gunſt erbeten. Hunderte muſsten abgewieſen werden.

Digitized by Google

Frau Iſabella gebar ihm 1614 den erſten Sohn, Albert, deſſen Pathe der Erzherzog ward, 1618 den zweiten, — Nicolaus.

Der Meiſter der ſtürmiſchen Leidenſchaften und Handlungen und Darſteller ſinnlicher Genuſskraft wuſste Phantaſie und Leben aus einander zu halten. Wir zweifeln nicht, daſs er, der durch die alte Literatur Erfriſchung und Seelenerhöhung ſuchte, Cicero's Worte als goldene befolgte: „Zwiſchen dem Anſtändigen in der Poeſie aber und dem Anſtändigen des Lebens iſt dieſer Unterſchied: daſs das der Dichtung nur nach dem angenommenen Charakter beurtheilt wird, den die Fabel oder Geſchichte ihren Perſonen zuſchreibt; wir aber das unſrige im Leben nach dem wahren Charakter beurtheilen müſſen, den uns die Natur beigelegt hat — einem Charakter von hoher Würde und der uns weit über alle anderen Geſchöpfe erhält .... wir haben aber alle von der Natur nur eine Rolle zu ſpielen bekommen — die Rolle geſetzter, ordentlicher, mäſsiger, wohlgeſitteter Menſchen.“ In dieſen Worten iſt Rubens' Leben charakteriſirt. Schuf er im Atelier, unbekümmert um Andere, die Geſtalten ſeiner Phantaſie, üppig, grandios, ſtürmiſch, wie es nun war, ſo war er ſonſt ein Muſter guter Sitte und jeder häuslichen Tugend. Stattlich, kräftig, heiter, feurig ſchauend, ein ganzer Mann in jeder Beziehung, lag ihm doch nichts ferner als ſtürmiſcher Exceſs und genialiſche Lebensart, wie ſie damals gerade bei den Malern ſo vielfach im Schwange war und das geſchlechtliche Leben in den höheren und hohen Kreiſen, in denen er ſich bewegte, ſo vielfach beherrſchte und mit ſüdlicher Licenz als modiſch hingenommen wurde. Dem Maler ſo vieler weiblicher Schönheiten iſt nie Uebles oder Frivoles nachgeſagt. Selbſt Campo-Weyerman, der Spürhund des Niedrig-Pikanten, weiſs nichts vorzubringen, als, „daſs Einige ſagen“, daſs es mit ſeinem römiſchen Bilde eine beſondere Bewandtniſs gehabt habe, indem die heilige Catharina das Portrait einer allzubekannten römiſchen Courtiſane geweſen ſei. Er liebte auserleſene, kleine Geſellſchaft und geiſtvolles oder gelehrtes Geſpräch. Schweres Trinken war ihm verhaſst; er war durchaus mäſsig. Das Spiel war aus ſeinem Hauſe verbannt. Wie in einem Kloſter regelmäſsig ſei die Hausordnung geweſen, heiſst es. Winters und Sommers hörte er immer die Frühmeſſe — nur das Podagra, das ihn ſpäter quälte, habe ihn davon abgehalten, berichtet Philipp Rubens. — In der Religion war er, wenn auch genau in den Formen und auf das Decorum achtend, wie es dem Günſtling und Freund der frommen Hoheiten in Brüſſel und ſo vieler hoher geiſtlicher Perſonen anſtand, von aufgeklärter Geſinnung der durch das claſſiſche Alterthum beſtimmten Renaiſſance-Bildung und ihrer Philoſophie, wie ſeine Briefe beweiſen; ein frommer Chriſt und guter Katholik innerhalb dieſes Geiſtes. Nach der Meſſe begab er ſich an die Arbeit. Er liebte heiteres Geſpräch während des Malens, oder ſich vorleſen zu laſſen. Plutarch, Virgil, Seneca und Homer werden als ſeine Lieblingsſchriftſteller angegeben. Lateiniſch ſprach und ſchrieb er. (Den Herzog von Mantua ſoll er durch ſein Citat Virgil's beim Malen in Erſtaunen geſetzt haben. Lange Zeit wurde immer ein zu dem Vorwurf des Gemäldes nicht ſtimmendes, falſches Citat harmlos dafür von dem Vorgänger abgeſchrieben.) Italieniſch wurde und blieb ſeit dem Aufenthalt in Italien ſeine eigentliche Schriftſprache; es war ihm geläufiger und lieber als franzöſiſch. Möglichſt verfolgte er die neuen Erſcheinungen der ſchönen und gelehrten Literatur. Als Archäologe war er ein von den beſten damaligen Gelehrten geſchätzter Kenner, der auf der Höhe des Wiſſens

Digitized by Google

ſtand; er führte mit den Berühmtheiten des Faches einen gelehrten Briefwechſel. Seine Sammlungen lagen ihm ſehr am Herzen; ſie waren ſeine ſtillere Erholung nach der Arbeit. Beſonders liebte er geſchnittene Steine und Denkmünzen; er war ein Verehrer der antiken Plaſtik. Aber wie die alte Literatur und die ſchöne Kunſt, in welcher er auch in der Architektur und dahin Gehörigem zeichnend thätig war, ſo intereſſirten ihn auch die neueren Wiſſenſchaften; er machte ſich mit der Naturwiſſenſchaft und ihren wirklichen und vermeintlichen Entdeckungen zu ſchaffen; durch ſein Studium der Anatomie, Linien- und Luftperſpective und der Farbenwirkungen und Verbindungen, wie als Phyſiognomiker und Pſychologe ergaben ſich ihm die Berührungspunkte. Hat er nicht, wie Lionardo da Vinci, ſelbſt den Techniker, Kriegs- und Waſſerbaumeiſter gemacht, ſo nahm er doch auch für dieſe Gebiete regſten Antheil. Mit Eifer hat er die Bemühungen eines Bekannten verfolgt, der glaubte, das Perpetuum mobile gefunden zu haben. Stand er in dieſer Beziehung nicht über ſeiner Zeit, ſo in einer anderen: als ihm ſpäter der Alchymiſt und Sonderling, Meiſter Brendel, mit der Aufforderung kam, Geld herzugeben, denn er ſei nahe daran, die tinctura, Gold zu machen, zu finden, erwiderte er ihm lächelnd: „Meiſter Brendlin, ihr kommt allein um zwanzig Jahre zu ſpät, denn um ſelbige Zeit ſchon hab' ich durch den Pinſel und die Farben den rechten wahrhaften lapidem Philoſophicum gefunden.“ (Sandrart.)

Die Tagesarbeit unterbrach ein ſehr einfaches, mäſsiges Frühmahl. Fleiſchdünſte, heiſst es, habe er für ſeine Thätigkeit als ſchädlich erachtet. Gegen 5—6 Uhr, je nach der Jahreszeit, hörte er mit der Arbeit auf. Bei ſchlechtem Wetter ergötzte er ſich in ſeinen Sammlungen, bei gutem machte er einen Spazirgang in den Vorſtädten oder auf den Wällen oder ritt aus. Pferde liebte er ſehr und hatte zum Reiten und zum Modell immer auserleſene von ſpaniſcher und anderen Racen im Stall. In ſeinen Bildern bildete er ſich ein eigenes für ſein mächtiges ſchweres Menſchengeſchlecht paſſendes Pferdideal aus, das man am meiſten in der jetzigen ſchwarzen frieſiſchen Race mit ſchlanken Köpfen, langen gebogenen Hälſen, runden Leibern, breiter, geſpaltener Croupe, hohen zottigen Beinen und breiten Hufen wiederfindet.

Liebte er das Reiten und im Leben bei freundlichem, einfachem Weſen die Erſcheinung des Cavaliers, ſo verabſcheute er, nebenbei bemerkt, die Exceſſe des Cavalierweſens jener Tage. Dieſer Fürſt der Gentlemen verabſcheute und verurtheilte aufs Stärkſte das Duell, das damals jährlich Frankreich mehr Edelleute als ein ernſter Krieg koſtete.

Zur Abendmahlzeit ſah er gern einige Freunde bei ſich. War er im weiteren Umgang liebenswürdig und zugänglich, freundlich und hülfreich, ſo war er hinſichtlich engeren Umgangs ſehr wähleriſch. Er ſtellte ſich wo möglich mit aller Welt gut und wuſste ſelbſt Feinde durch ſeine Freundlichkeit und Hülfe zu entwaffnen. Dies war die Freundlichkeit und Güte eines harmoniſchen Geiſtes, der, mit ſich ſelbſt in Frieden und Klarheit, auch jedem Andern das möglichſt Gute angedeihen laſſen will, aber damit nicht gleich ſein harmoniſches Weſen öffnet und Preis giebt, daſs Jeder neidiſch oder täppiſch oder grob hineintappe. Nur Männer erſten Ranges in ihrer Art liebte er im engeren Bekanntenkreiſe. Der Bürgermeiſter Rockox, der Gelehrte Caspar Gevaerts gehörten in Antwerpen dazu. Unter ſeinen gelehrten Freunden ſind beſonders die franzöſiſchen Gelehrten Peiresc und Dupuy zu nennen.

Digitized by Google

In einer Hinſicht hat man ihm oft ſcharfe Vorwürfe gemacht: er ſei auf Erwerb erpicht, in Geldangelegenheiten nicht gemüthlich und nicht immer nobel geweſen. Rubens erachtete Erwerb und Reichthum für honeſtum. Er brauchte viel für ſein Haus und ſeine Sammlungen und war geborener Haushalter. Er mehrte ſein Gut durch „Sparſamkeit, Fleiſs und Vernunft“ und benutzte es nicht „zum Werkzeug ſeiner Lüſte und ſeiner Eitelkeit“ ſondern in würdigſter Weiſe. Wo es Schönes gab in Alterthümern und Bildern kaufte er fürſtlich. Von Neid und zumal Brodneid zeigte er für gewöhnlich keine Spur. Er lobte, er half anderen Künſtlern mit Rath und That und beim Verkauf ihrer Gemälde; er kaufte ſelber dieſelben fleiſsig an. Allerdings, wo es ſich um monumentale Arbeiten handelte, da ſehen wir ihn ſchwach, einmal ſogar hinter Jordaens' Rücken nicht würdig. Aufgaben, Königspaläſte zu ſchmücken und mit Rafael, Paul Veroneſe, Hannibal Caracci in die Schranken zu treten, dies Andern zu gönnen vermochte er nicht. Und der groſse nach Groſsem verlangende Mann wird dabei recht klein, gewöhnlich. Daſs er das ihm ſchuldige Geld von Fürſten ſehr geſchäftsmäſsig, ja bis zum Peinlich-Nergelnden und gar nicht vornehm beitrieb, mag er, der ſeit Mantua auf's Genaueſte wuſste, wie es damals bei ſchlecht rechnenden, ſich um die Zahlung nicht kümmernden Fürſten mit zerrütteten Finanzen und mit Kaſſenverwaltungen zuging, in denen Alles von Gunſt abhing, mit ſeinen eignen Worten aus einem ſpäteren Briefe zu entſchuldigen ſuchen: ... ma havendo imparato per longa esperienza quanta sia la longhezza delli prencipi in materia d'interessi e quanto lor sia più facile il far del male che del bene. Er, Rubens, hatte ſeine Auslagen für Gehülfen u. ſ. w. ſogleich zu machen und ſah nicht ein, warum er, anderer Liebhabereien der Beſteller wegen, warten oder verzichten ſollte. Im Preis-Machen war er ſehr beſtimmt und vornehm. Abfeilſchen lieſs er nichts. Seine Preiſe „ar like de Lawes of Medes and Persians, wch may not be altered.“ Jeder Tag eigner Arbeit koſtete bei einem Gemälde 100 Gulden.

Auch für den Maler galt damals noch der alte Begriff der Werkſtatt. Er bekam Beſtellungen zu beſtimmten Preiſen und fertigte ſie mit Gehülfen und Lehrlingen oder allein; je nachdem. Darüber entſchied die beſondere Bedingung, Preis und Geſchäfts-Regulation. Das war ſo bei Michel Wohlgemuth und Dürer wie bei Rafael und jetzt auch noch bei Rubens. Bei dieſem nahm es dieſelben Verhältniſſe und noch weitere an als bei Rafael. Die Nachfrage machte, daſs er mit ſeiner ganzen Schule arbeitete und noch andere geſchätzte Künſtler heranzog, die als ordentliche oder auſserordentliche Gehülfen und Specialiſten mit ihm arbeiteten. Vieles wurde fabrikmäſsig geliefert. Rubens malte ſeine Lieblingsvorwürfe für ſich; Anderes entwarf er und machte die Skizzen dazu. Nach dieſen wurde das Bild gezeichnet und gemalt. Er half nach oder legte nur die letzte Hand daran, um die Leben verleihenden Drücker hineinzubringen. Manches wurde mit Aenderungen copirt. Bei den gewöhnlichen groſsen Beſtellungsbildern iſt von vorn herein gar keine Rede davon, daſs er ſie allein malen ſolle. In manchen Fällen wurden gleich die Gehülfen ausbedungen, die das Bild malen ſollten.

Was es an Menſch- und Thiergeſtaltung für den Ausdruck kräftiger Action und Gemüthsbewegung und Leidenſchaft nur gab, was Antike und Chriſtenthum und Gegenwart, Phantaſie und Natur dafür boten, das war Rubens' Reich.

Wir wollen dafür die einfache Eintheilung von Smith wiedergeben. Was kann charakteriſtiſcher ſein, als der Reichthum, den das trockene Schema zeigt!

Digitized by Google

Es lautet: Vorwürfe aus dem alten und neuen Teſtament aus der Heiligen-Legende und -Geſchichte. Die heilige Familie, einzelne Figuren von Apoſteln, Heiligen, Märtyrern, Prieſtern. Mythologie aller Art; Allegorien; Hiſtorien-Bilder; Gegenwarts-Bilder des häuslichen Lebens, in denen das venetianiſche aus Venedigs goldenen Tagen ſein flandriſches Gegenſtück der wohlhabenden Behaglichkeit und rüſtigen Tüchtigkeit gefunden hat. Portraits; Thier- und Jagdbilder. Später kommen dann auch noch Landſchaften hinzu. Nebenher gingen Cartons für Teppiche, Zeichnungen für Bücher-Vignetten u. dgl., architektoniſche Entwürfe. Groſse Aufmerkſamkeit verwandte er auf die Kupferſtiche ſeiner Bilder; namentlich in den erſten Jahren war er für deren Trefflichkeit beſorgt und fortwährend mit den Meiſtern thätig. Der Betrieb des Verkaufes derſelben war ſeine hohe Sorge; er lieſs ſich Privilegien dafür geben und ſetzte ſeine Freunde und Gönner dafür in Thätigkeit. (Die Franzoſen neideten ihm die Goldgrube, die er aus ſeinem franzöſiſchen Privileg mit den Stichen zog und machten ihm während der Kriegszeit groſse Scherereien und Sorgen um die gewohnten Einkünfte daraus.)

Doch hören wir ihn ſelbſt über ſeine Bilder. Sir Dudley Carleton, damals engliſcher Geſandter im Haag, hatte mit ihm Verhandlungen angeknüpft, um ſeine Antiken gegen Bilder von Rubens zu vertauſchen. Rubens ſchreibt, daſs er im Hauſe das Wahrhaft-Auserleſene ſeiner Malerei habe (the very flower of my pictorial stock), im Beſonderen einige Gemälde, die er eigens für ſeine eigne Freude daran zurückgehalten hätte; „ja ich habe einige um höheres Geld, als ſie verkauft ſind, zurückgekauft.“ Nun führt er die folgenden Bilder mit Preis an:

Prometheus u. ſ. w. Original von meiner Hand, und der Adler gemalt durch Snyders, (9′ Höhe zu 8′ Breite) 500 fl.

Daniel unter mehreren Löwen, nach dem Leben aufgenommen, ganz von meiner Hand, (8 zu 12′) 600 fl.

Leoparden nach dem Leben, mit Satyren und Nymphen. Original von meiner Hand, bis auf die wundervolle Landſchaft von der Hand eines in dem Fach geſchickten Meiſters, (9 zu 11′) 600 fl.

Eine Leda mit Schwan und einem Cupido. Original von meiner Hand, (7 zu 10′) 500 fl.

Kreuzigung, Lebensgröſse, vielleicht für das beſte Werk, welches ich je gemacht, erachtet (12 zu 6′) 500 fl.

Das letzte Gericht, von einem meiner Schüler angefangen nach einem weit gröſserem Bilde von mir für Sereniss. den Fürſten von Neuburg, der mir 3500 fl. baar dafür gab. Es iſt nicht vollendet und würde daſſelbe ganz und gar von meiner Hand retouchirt werden und dadurch kann es für ein Original gelten (13 zu 9′) 1200 fl.

St. Peter, der vom Fiſch das Geld giebt, um den Tribut zu bezahlen, mit anderen Fiſchern herum, nach dem Leben. Original von meiner Hand, (7 zu 8′) 500 fl.

Jagd von Reitern auf Löwen, angefangen von einem meiner Zöglinge nach einem Bilde von mir für Sereniſſimus von Baiern, aber ganz und gar von mir retouchirt (8 zu 11′) 600 fl.

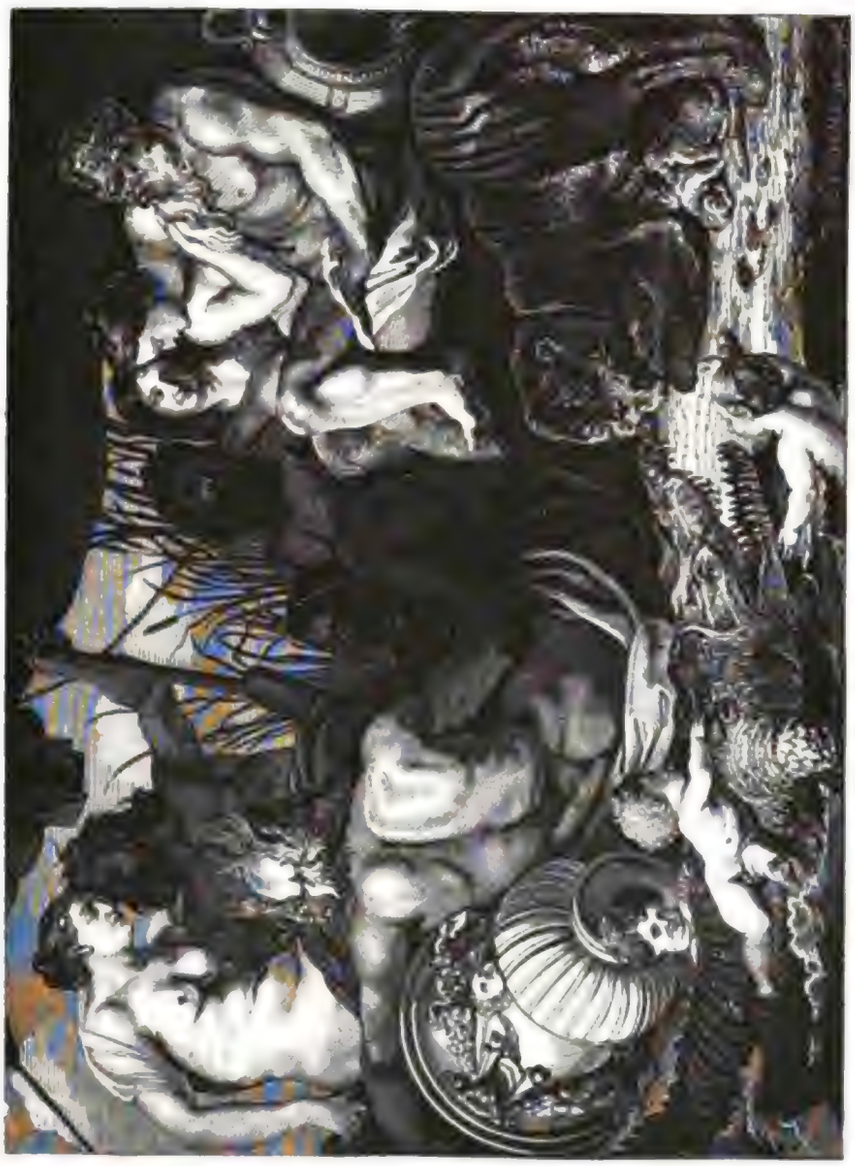
Die zwölf Apoſtel, mit einem Chriſtus, von einem meiner Schüler, nach den Originalen meiner Hand, die der Herzog von Lerma beſitzt, jeder völlig von meiner Hand retouchirt (4 zu 3′). Jeder 50 fl.

Digitized by Google

Achilles, als Frau gekleidet, gemalt von meinem beften Schüler und das Ganze von mir retouchirt, ein ganz brillantes Bild und voll von mancherlei ſchönen jungen Mädchen (9 zu 10') 600 fl.

Ein St. Sebaſtian, nackt, von meiner Hand, (7 zu 4') 300 fl.

Eine Suſanna, von einem meiner Schüler, das Ganze aber von meiner Hand retouchirt, (7 zu 5') 300 fl.



Die vier Erdtheile. Wien, Belvedere.

Giebt es einen beſſeren Einblick in ſein Arbeiten als dieſen Brief? Es ergiebt ſich aus demſelben und anderen, daſs eine ſtrenge Scheidung der Rubens'ſchen Werke nach Originalen und Schüler-Bildern in vielen Fällen für uns ganz unmöglich iſt. Carleton will keine Copien und fordert Original-Gemälde für ſeine Original-Antiken. Rubens erwidert, daſs er natürlich ſehr damit zufrieden ſei „doch muſs Ew. Excellenz die andern Bilder nicht für einfache Copien

anſehen, ſondern als ſo gut von meiner Hand retouchirt, daſs ſie ſehr ſchwer von Originalen zu unterſcheiden ſind.“

Dieſen intereſſanten Verhandlungen ſeien noch folgende charakteriſtiſche Stellen entnommen. Ich habe, ſchreibt Rubens im Mai 1618, dies Jahr für meine Bauten einige tauſend Gulden ausgegeben und ich bin auch nicht geſonnen, für meine Liebhaberei die Grenzen eines guten Haushalters zu überſchreiten. In der That, ich bin kein Prinz, ſondern lebe von meiner Hände Arbeit.

Seine Liebhaberei war allerdings eines Fürſten würdig und ſeine Ausgaben für die geliebten Antiken fürſtlich. Auf die Vorſchläge, welche Rubens dann weiter macht und die ſich zum Theil auf Cartons zur Geſchichte des Decius Mus, reſp. des Scipio und Hannibal, für Brüſſeler Teppiche beziehen, ſchreibt Sir Dudley Carleton dann jene bekannten Worte: Und ſo ſtimme ich in jeder Hinſicht mit dem Inhalt Ihrer zwei letzten Briefe überein, ausgenommen, daſs ich Ihre Verneinung, kein Fürſt zu ſein, nicht unterſchreiben kann. Denn ich halte Sie für den Fürſten der Maler und der Gentlemen. (In der Liechtenſtein-Galerie zu Wien ſind ſechs Bilder von Decius; der Feldherr auf dem Paradebett in der Münchener Pinakothek.)

Es war maleriſch wohl Rubens' gröſste, glücklichſte Zeit. 1618 malte er z. B. das Bild für den Altar der Fiſcher-Kapelle in Mecheln (in den Formen ſehr nach Michel Angelo), vom Frühling 1619 iſt die Quittung an Jaspar Charles für die Communion des heiligen Franz von Aſſiſi. Um 1619 entſtand, nach dem Vorbilde von Tizians Schlacht bei Cadore, ſeine berühmte Amazonenſchlacht, jetzt in der Pinakothek, welche, wie es in Prof. Marggraff's Katalog heiſst, hauptſächliche Veranlaſſung wurde, daſs Kurfürſt Johann Wilhelm die ehemals berühmte Düſſeldorfer Galerie anlegte.

Im Jahre 1620 erhielt Rubens die Aufforderung, die groſse Galerie des Luxembourg-Palaſtes zu Paris mit einundzwanzig groſsen Gemälden aus dem Leben der Maria von Medicis zu ſchmücken. Im September wahrſcheinlich ging er nach Paris und legte die Skizzen dazu vor. Von den angenommenen Bildern wurden neunzehn in zwei Jahren in ſeinen Antwerpener Ateliers fertig geſtellt. Die zwei gröſsten malte er in Paris ſelbſt, denen er dann noch vier Portraits hinzufügte.

Er huldigte darin durchaus dem rhetoriſch-epiſchen Stil jener Tage; bei dem heute wieder aufgekommenen Barock-Geſchmack kann man ſich von den früheren Erklärungen und Verwunderungen dispenſiren. Erhabene epiſche Dichtung durfte ſich damals nicht mit der Erde begnügen, ſondern das Himmliſche, der Olymp, der chriſtliche Himmel, die Regionen, in denen die Allegorien thronten und je nachdem die Hölle waren dafür rigoros. Was für das Epos galt, galt auch mehr oder weniger für die erhabene epiſche Malerei. Bedenken, wie ſie ſpäter in der deutſchen Aufklärung Leſſing dagegen vorbrachte, gab es in dieſer Zeit nicht; und am wenigſten in katholiſchen Ländern. Für den idealen, hohen Stil herrſcht dieſer Geſchmack ja noch bis in Winckelmann's Zeit.

Wenn Rubens das Leben der Maria zu ſchildern hat, ſo beginnt er alſo mit dem Loos, das ihr die Parzen bereiten. Jupiter und Juno wachen darüber, daſs ihrem königlichen Erdenliebling der Faden lang geſponnen wird. Die Geburt der Maria ſtellt die Geburtsgöttin Lucina dar, die das Kind der Stadt Florenz überreicht. Minerva wird natürlich die Erziehung leiten, die Grazien werden ihr zur Seite ſtehen; Mercur verleiht Beredtſamkeit. Wenn Gott Hymen mit Blumen be-

Digitized by Google

kränzt Heinrich dem Vierten das Bild der Maria von Medicis zeigt, dann ſteht Frankreich als weibliche gehelmte Geſtalt mit blauem lilienbeſätem Mantel ſinnend daneben und ſchaut auf den König, während der Himmel ſein Wohlgefallen hat und Jupiter und Juno beifällig herniederblicken. Den chriſtlichen Erzbiſchof, der Maria von Medicis bei der Landung zu Marſeille begrüſst, fürchtet weder die Fama noch Neptunus mit ſeinem Gefolge von Sirenen und Tritonen. Dem Geſchmack der Barock-Renaiſſance war das Alles an ſich ganz einfach. Die Auslegung war allerdings nicht ſelten ſehr ſchwierig und ohne Schlüſſel oder Erklärung Seitens des Gelehrten oder Künſtlers, der all' ſeine Wiſſenſchaft und ſeine Fineſſen und Einfälle dafür anſtrengte, oft ganz unmöglich.

Auch in dieſem Falle ward trotz allem Scharfſinn des Erklärers doch noch des Künſtlers Berichtigung nöthig.

Alle dieſe Bilder ſind reſtaurirt und haben ihr urſprüngliches Colorit verloren. In der Münchener Pinakothek ſind ſiebzehn Skizzen dazu von Rubens Hand, in der Eremitage drei.

Die Bezahlung ging nicht nach Wunſch des Künſtlers vor ſich, und er beklagte ſich darüber, auch, daſs man ihm keine auſserordentlichen Belohnungen habe angedeihen laſſen, und iſt überhaupt recht ungemüthlich in der Sache, war dann aber doch ſehr eifrig bemüht, den Auftrag für die Gegen-Serie aus Heinrich's IV. Leben zu erhalten. Er war voll Unruhe und fürchtete beſonders in Richelieu ſeinen Widerſacher. Die Angelegenheit ſchleppte ſich hin. Und dann muſste Maria von Medicis in's Exil wandern, um ſchlieſslich im Kölner Rubens-Haus zu ſterben.

Ehe noch Rubens die Luxembourg-Galerie übernahm, ſchloſs er den 29. März 1620 mit den Jeſuiten in Antwerpen den Contract (abgedruckt bei Reiffenberg), ihre ſeit 1614 erbaute Kirche, deren Thurm, ja die ganz nach ſeinen Plänen bei Einigen erbaut heiſst, mit neununddreiſsig Gemälden zu ſchmücken. Die Skizzen zu dieſen waren jedenfalls noch vor Ende des Jahres zu liefern, alle von ſeiner Hand gemacht «und durch van Dyck nebſt einigen andern ſeiner Schüler» im Groſsen auszuführen und auf Ehre und Gewiſſen mit eigener Hand zu vollenden, was man daran noch als mangelhaft befände. Bei der Ablieferung der neununddreiſsig Stücke ſollten 7000 Fl.; für die groſsen Bilder der heiligen Väter Ignatius und Xaverius 3000 Fl. bezahlt werden. Die Kirche brannte am 18. Juli 1718 ab. Nur vier Gemälde blieben mit dem groſsen Chor und zwei Kapellen verſchont. Drei davon, Mariä Himmelfahrt, Ignatius und Xaverius ſind 1794 nach Wien gebracht und jetzt im Belvedere. Jacob de Wit zeichnete alle Gemälde 1711 und 1712. Er gab zehn Stiche davon nach dem Brande heraus. Jan Punt eröffnete zur neuen Herausgabe und Vervollſtändigung 1751 eine Subſcription und brachte ſechsunddreiſsig Blätter. Die erſte Galerie oben und unten iſt auch herausgegeben durch G. M. Preisler. Siehe C. G. Voorhelm Schneevoogt.

Und während Jeſuitenkirche und Luxembourg-Palaſt ihn mit Arbeit überluden, hoffte Rubens 1621 ähnliche Aufträge für London in dem von Inigo Jones erbauten und geplanten Palaſte zu bekommen. Mit Recht ruft der Herausgeber von Horace Walpole's Anecdotes of Painting (R. N. Wornum) aus: Welch' ein Werk wäre dies, wenn vollendet, geworden! Inigo Jones, Rubens und Van Dyck! (Dieſer ſollte die Geſchichte des Hoſenband-Ordens malen.) Europe could not have shown a nobler chamber!

Digitized by Google

Es begann jetzt für Rubens eine Zeit der Zerſplitterung, daſs es zum Erſtaunen und nur aus dem eingeſchulteſten Betrieb zu erklären iſt, daſs ſeine Werkſtatt ſo ruhig nach wie vor ihre Bilder lieferte, in denen allerdings durchgehends die Ausnahmen von dem auf den erſten Blick bekannten Typus immer ſeltener werden. Und es gab nicht bloſs mit Kirchenvorſtänden deshalb mancherlei Streit zu beſtehen, denen es denn doch zu arg ward, wenn die Schüler die bei dem Meiſter beſtellten Bilder ſo gut wie fertig malten, ohne daſs Rubens ſich bis dahin nur ein einzig Mal bei der Arbeit in Kirche oder Kloſter hatte ſehen laſſen. Es gab auch andere Ungelegenheiten.

Rubens' Jagdbilder waren in dieſen Nimrods-Zeiten äuſserſt begehrt. Dem Meiſter gab der Kampf mit wilden Thieren Lieblings-Vorwürfe. Männer, Roſſe, Hunde, Wild aller Art vom Fuchs und Wolf und Eber zum Löwen, Tiger, Krokodil und Nilpferd wurden mit unübertrefflicher Gewalt in Hatz, Kampf, Wuth, Sturz, Tod gemalt. Vorbild waren dem Jüngling wohl ſchon geweſen die Stiche nach Antonius Tempeſta von Nicolaus van Aelſt (1590), die ſo Manches bringen, nur nicht Rubens Schwung und dramatiſche Bewegung. Er hatte nun um 100 £ für den Herzog von Baiern einen Kampf zwiſchen Reitern und Löwen und Tigern gemalt. Ein Schüler hatte eine Copie gemacht. Carleton wollte dem damaligen Prinzen von Wales, Carl, ein Geſchenk machen und Rubens bot um billigen Preis dafür dies Gemälde an, mit der ausdrücklichen Erklärung, daſs er es nicht ganz gemalt habe, aber ſorgfältig durchführen wolle. Nichtsdeſtoweniger gaben die Kritiker in London ihr Gutachten dahin ab, daſs wenig oder nichts von ſeiner Hand an dem Bilde ſei. Rubens behauptete, es überarbeitet zu haben. Der Prinz von Wales wies das Bild zurück, als nicht würdig, unter den andern Meiſterwerken, zu denen es beſtimmt war, zu hängen. Man wolle ein ganz eigenhändiges Werk von Rubens. Die Kenner zu London hatten das Gemälde forcirt und nachläſſig genannt. Das Outrirte in den Stellungen der Perſonen wird in ein paar auf einander folgenden Briefen hervorgehoben. Rubens beeilte ſich, das Verlangen nach einem Original-Gemälde zu erfüllen, und beſtimmte dafür eine Löwenjagd in Lebensgröſse, weil ſolche Vorwürfe in gröſseren Verhältniſſen gemalt anziehender ſeien und mehr leidenſchaftliche Gewalt darin auszudrücken ſei. Denn die Gröſse der Darſtellung gebe dem Maler mehr Muth, ſeinen Gegenſtand in guter breiter Behandlung und Naturwahrheit darzuſtellen. Und dann folgt ſeine Hoffnung, die Ehre zu haben, die Halle des Neuen Palaſtes zu ſchmücken. Er geſtehe, daſs ſeine Begabung ihn von Natur geeigneter mache, groſse Werke zu ſchaffen, als kleine Curioſitäten. «Jeder nach ſeiner Begabung. Mein Talent iſt derart, daſs noch nie ein Werk, wie groſs auch nach Quantität und der Verſchiedenheit der Vorwürfe, meinen Muth überſtiegen hat ...»

In den königlichen Paläſten von London und Paris die Werke, wenn nicht der Sixtina und der Loggien, doch des Dogen- und Farneſe-Palaſtes zu wiederholen und ſich mit ihnen meſſen! O, es waren Errungenſchaften und Ausſichten, groſs, wie ſie Wenigen in dieſer Fülle zu Theil geworden waren.

Die Verhandlungen wegen dieſer Malerei zu London ſind ſpäter wieder aufgenommen worden; ein beſonderer Ruhm iſt dabei für Rubens nicht herausgekommen. Michel Angelo hat allein und in ſeiner Einſamkeit ſich anders zu concentriren gewuſst. Führen wir nach Smith die Helfer und Schüler von Rubens für dieſe Epoche an: Anton van Dyck, Juſtus van Egmont, Jacob Jordaens, Peter

Digitized by Google

van Mol, Cornelius Schut, Jan van den Hoecke, de Vos, Deodato Delmont, Nicolaus van der Horſt, Franz Snyders (in todten Thieren, wie Rubens ſelbſt ſagt, unübertrefflich; in Thieren in Action ſei er, Rubens, ihm überlegen), Momper und Jan Wildens. Mit dem Sammet-Bruegel malte er mehrfach zuſammen.

Geſtützt auf ſolche Männer, die ſich zum Theil ganz in ſeinen Stil eingearbeitet hatten und nach ſeinen Skizzen ſchufen, ſo daſs Meiſter und Helfer oft nicht aus einander gekannt werden, überlieſs er ſich auch dem gröſsten maleriſchen Betrieb, trotzdem er ſelbſt nun langdauernde Abhaltungen erfuhr.

Der Patriotismus und ſeine hofmänniſchen und ihm angeerbten diplomatiſchen Neigungen entrückten fortan Rubens oft ſeiner Malerei. Er hatte 1620 in Paris der Königin Maria von Medicis ſehr gefallen. Die Italienerin war hocheingenommen von dem am Hofe zu Mantua gründlich italieniſch-höfiſch geſchulten feinen und gelehrten Mann.

Der zwölfjährige Friede mit den Vereinigten Staaten der freien Niederlande lief 1621 ab und Belgien bedurfte dringend der Ruhe des Friedens. Seit Alberts und Iſabella's Herrſchaft hatte es angefangen, ſeinen eigenen Intereſſen wieder leben zu dürfen. Bis dahin war es ſeit der Empörung nichts geweſen, als Spaniens vorgeſchobenes Fort im Norden wider Frankreichs Macht und das ketzeriſche und abgefallene Niederland. Dies wieder zu unterwerfen, hatte man ſeit den bald fünfzig Jahren des Krieges doch aufgeben gelernt. Vor der groſsen holländiſchen Waſſerfeſtung mit all' den Baſtionen von feſten Städten vor und hinter ſeinem Waſſergürtel waren die kriegsgewohnten ſpaniſchen Truppen, die im freien Felde die Niederländer ſo oftmals leichten Kaufs geſchlagen hatten, zu Grunde gegangen. Sie und die ſpaniſchen Finanzen hatten ſich daran verblutet. Noch heutigen Tages hören auch manche liberale Spanier den Namen des Oraniers nur mit Haſs, weil ſie behaupten, daſs er Spaniens Niedergang veranlaſst habe.

Seit den Tagen der Alba und Alexander Farneſe hatte ſich nun auch ſonſt viel verändert. Stand auch ein Spinola dem Erzherzog und Iſabella zur Seite, Moriz von Naſſau ſtand ihm gegenüber, in deſſen Lager man Kriegskunſt zu ſtudiren pflegte. Holland war jetzt reich und Spaniens Finanzen waren ruinirt. Und Holland hatte die Oberherrſchaft zur See gewonnen. Was hatte alſo Spanien für Ausſichten bei dem neu ausbrechenden Kriege? Belgien ſelbſt aber ſah auf's Neue durch den Krieg und die Blockade der Häfen ſich ruinirt. Selbſt Albert und Iſabella waren trotz ihrer Devotion von der Nothwendigkeit des Friedens durchdrungen und wünſchten eine belgiſche Politik für ihr Land. Anders in Madrid. Was galt König, Miniſtern und Volk in Spanien Belgiens Wohl und Wehe, wenn es ſich um den Nutzen für Spanien und den Haſs gegen die Ketzer und Empörer handelte, deren Triumph man doch unmöglich anerkennen konnte.

Rubens dachte wie alle ſeine Mitbürger und ſeine Regenten. In Paris hatten die Unterredungen mit maſsgebenden Perſönlichkeiten begonnen. Anfangs handelte es ſich um die Erhaltung des Friedens mit Holland, die Stellung zu Frankreich, dann über den Frieden Spanien-Belgiens mit England, als die Coalition von Frankreich, England, Holland für Spanien-Belgien erdrückend wurde. Nach Maſsgabe der Ereigniſſe ward die Schwierigkeit immer gröſser, da England für Jacob's Schwiegerſohn, den Winterkönig, ſowie nach Tilly's Sieg über Chriſtian von Dänemark auch für dieſes Land vorgehen muſste und ſtets als Preis ſeines Friedens mit Spanien bedang, daſs dieſes den deutſchen Kaiſer veranlaſſen müſſe, die Pfalz

herauszugeben, wogegen Spanien erklärte, daſs es auf den Kaiſer keinen Einfluſs habe und noch weniger davon die Rede ſein könne bei dem Kurfürſten von Baiern, der als Haupt der Ligue nicht einmal dem Kaiſer untergeordnet, ſondern nebengeordnet ſei.

Was die Belgier dabei empfanden, wenn ſie ſahen, was ihr Wohl gegen die Abſichten und Rückſichten der anderen Mächte galt, läſst ſich leicht denken. Sie gingen zu Grunde. Holland blühte. Was Antwerpen geweſen war, das ward jetzt Amſterdam.

Als weltberühmter Maler, ſpeciell als Portraitmaler, hatte Rubens viele auſserordentliche Gelegenheiten zu Geſprächen mit hohen und wichtigen Perſonen. Auch in unſeren Tagen iſt auf dieſem Wege wohl manche Mittheilung und Einwirkung einer und der anderen Art verſucht und gemacht worden.

1621 ſtarb Erzherzog Albert. Rubens wurde je länger je mehr der Vertraute der Wittwe Iſabella. Im April 1625 ward er zu Paris, wohin er wegen der Luxembourg-Galerie gegangen war, mit dem Herzog von Buckingham bekannt und malte ſein Reiterbild (für 500 £). Schon vorher war er als diplomatiſcher Agent für den Frieden oder Waffenſtillſtand mit Holland thätig geweſen. Es ergaben ſich mit Buckingham Geſpräche über die Beziehungen Spanien-Belgiens und Englands und den Nutzen von Krieg oder Frieden zwiſchen beiden Staaten. Im September 1625 kam Buckingham auf der Durchreiſe in Antwerpen zu Rubens und beſah deſſen Sammlung von Antiken, Gemmen, Gemälden u. ſ. w. Galerien anzulegen war damalige hochariſtokratiſche Liebhaberei. Buckingham blieb auch hierbei ſeinem Charakter getreu. Ohne Weiteres beſchloſs er, die ganze Sammlung zu kaufen. Er hatte ja immer Geld, wenn auch die Krone Noth litt. Rubens ſträubte ſich Anfangs, gab dann aber unter der Bedingung nach, daſs der Käufer auf ſeine Koſten ihm Abgüſſe von allen plaſtiſchen Werken machen laſſen ſolle. Durch die Vermittlung von Michel le Blon (le Blond, Blondel) wurde der Handel für 100,000 Gulden abgeſchloſſen. (Sandrart ſagt, Buckingham habe den Handel durch „den Kunſt-reichen Michel le Blon von Amſterdam als den wahren Mäcenas aller Tugend per 60,000 Niederl. Gulden ſchlieſſen laſſen.“)

Rubens trat nun in nähere Beziehung zu Balthaſar Gerbier, damals nach Sainsbury Stallmeiſter beim Herzog von Buckingham, jedenfalls ſein künſtleriſches und geſchäftliches Factotum. Gerbier war in ſeiner Art eine Erläuterung zu Rubens. Bei Sainsbury iſt ſeine eigenhändige Genealogie zu leſen. Sandrart weiſs ſehr kurz und beſtimmt über ihn zu berichten. Er war geborener Antwerpener, fürtrefflich in der Miniatur, lange in Italien, vom König von England berufen, hat dem Herzog von Buckingham ruhmwürdig in ſeinen Studien ſowohl als in öffentlicher Geſandtſchaft gedient, wurde zum Ritter geſchlagen und war viele Jahre königlich brittiſcher Agent. Er hatte die holländiſchen Angelegenheiten zu vertreten. Seit 1631 wohnte er in Brüſſel. In den Verhandlungen mit Rubens iſt er eine Zeit lang ſichtlich gegen Rubens eingenommen. Danach aber wird er Rubens' eifriger Fürſprecher und Lobredner auch für die Politik und benimmt ſich geradezu ſonderbar, um Rubens die Aufträge, welche Jordaens erhalten ſoll, zuzuwenden.

Im Juni 1626 (nicht im September nach der Grabmal-Inſchrift) ſtarb Frau Iſabella Rubens, „optima mater“, wie Rubens ihr in der Grabſchrift nachrühmt. Rubens' Antwort auf P. Dupuy's Troſt wird für Manche zu philoſophiſch klingen und

Digitized by Google

möchte man gern noch ein wärmeres Herzenswort hören für dieſe „treffliche Genoſſin, die man lieben konnte, nein, mit Recht lieben muſste, da ſie keine Untugend ihres Geſchlechtes hatte, frei von zänkiſchem Weſen und weiblichen Schwächen, durch und durch gut, durch und durch edel war und ihrer Tugend wegen geliebt im Leben und nach dem Tode von Allen allgemein beklagt". Sich in ſeinem Schmerz zu zerſtreuen, denke er daran eine Reiſe zu machen . . .

Früher hat die Scandalſucht auch Frau Iſabella nicht ganz unangetaſtet gelaſſen und von einer Eiferſucht ihres Gemahls auf den jungen van Dyck erzählt.

Dieſe, den Freunden in Frankreich durch den Verluſt erklärte Reiſe ging nach Holland und hatte neben künſtleriſcher Zerſtreuung durch den Beſuch holländiſcher Ateliers wohl noch andere Abſichten. Es galt politiſch zu ſondiren.

Unſer Joachim von Sandrart hat damals Rubens in perſönlichem Umgang näher kennen gelernt. Er ſtudirte gerade im Atelier von Ger. Honthorſt. Beim Beſuch dieſes Meiſters ward Rubens auf ein Gemälde, Diogenes mit der Laterne darſtellend, aufmerkſam und fragte nach dem (jungen) Maler deſſelben. „Hundhorſt antwortet: dieſer junge Teutſche, und zeigte auf mich . . . Als er ferner den Abraham Blomart, Cornelius Pullenburg und andere beſuchen wollte, Hundhorſt aber, wegen etwas Unpäſslichkeit, ihn nicht begleiten konnte, begehrte er mich mit ihme zu ſchicken, wie ich ihm dann auch alles zu ſeinem groſsen Contento gewieſen." Rubens reiſte vierzehn Tage in Holland, „wobei ich ihm willig aufgewartet und bis in die brabantiſchen Grenzen begleitet" . . . Sandrart ſagt über Rubens' Schule: „Zu ſolcher Werke Beſchleunigung zog er ihm ſelbſt viel junge Leut zu Hülf, richtete ſie fleiſsig ab, jeden nach ſeiner beſten Inclination und Capacität, die ihm nachmalen in dem ſeinen merklich geholfen haben, weil ſie meiſtens alle Thiere, Vögel, Fiſche, Landſchaften, Bäume, Bäch, Gründ, Luft, Waſſer und Wälder gemacht" . . .

Der Krieg mit Holland brach doch aus. Rubens baute in jeder Hinſicht nur auf die Klugheit und Energie Spinola's. Denn Iſabella lieſs Alles ſeinen Gang gehen. „Unſere Fürſtin zeigt weder groſse Liebe noch groſsen Haſs; ſie iſt ſanft und wohlwollend gegen Jedermann", ſchreibt Rubens. Ein auſserordentlicher Plan beſchäftigte damals alle Gemüther in Belgien. Es handelte ſich um nichts weniger, als — den Rhein abzuleiten! Er ſollte aus ſeinem alten Bett in die Maas geleitet werden. Dadurch würden die Yſſel und andere Seitenarme eintrocknen und Holland würde trocknen Fuſses durch die Veluwe angreifbar ſein! Rubens hat dieſen Plan, an den ſich das weitere Project ſchloſs, die Maas in die Demer und ſo in die Schelde zu leiten, mit groſsem Eifer und patriotiſchem wie wiſſenſchaftlichem Intereſſe verfolgt. Immer kehren in den Briefen ſeine Berichte darüber wieder, bis ſie immer kleinlauter werden. Der Rieſenplan ſchrumpfte immer mehr ein und lief aus in einen Kanal.

Von Gemälden erfahren wir aus jener Zeit in Rubens' Briefen wenig oder nichts, wohl aber, wie ihn die niederländiſchen und deutſchen Kriegsereigniſſe, Richelieu's Politik, die türkiſchen Zuſtände bewegten. Rubens ſchrieb über letztere: „Mir ſcheint, daſs dieſe Monarchie mit groſsen Schritten dem Ruin entgegen geht und daſs nur ein Haupt fehlt, um ihr den letzten Stoſs zu geben." Wie lange ein kranker Staat trotz aller Diagnoſe Anderer doch leben kann! Die Türkei war ſo wichtig wegen ihrer Einwirkungen auf Oeſterreich und ſomit auf die deutſche Politik, die wieder Spanien-Belgien mitbeſtimmte.

Digitized by Google

Intereſſant iſt ſeine Mittheilung vom 12. November 1626, daſs die Kapitaine der ſpaniſchen Silberflotte vom Papſte Dispens bekommen hätten, ſich das Leben zu nehmen, d. h. ſich in die Luft zu ſprengen, falls anders ihre werthvollen Schiffe den Feinden in die Hände fallen würden. Am Golde hängt, nach Golde drängt ja Alles . . .

Die erſten Symptome von Körperleiden begannen ſich bei Rubens im Winter 1627 bemerkbar zu machen. Da klagte er über ſeine Gicht und über den Geldmangel der Fürſten und Spaniens insbeſondere, der Alles lähme. Spaniens Finanzen waren ſchon damals erbaulich. Der Staat bezahlte bis zu dreiſsig und vierzig Procent jährliche Intereſſen und die extravaganteſten Finanzmaſsregeln waren in Vorſchlag.

Die nächſten Jahre kam Rubens nun nicht mehr zur Ruhe. Der Maler ging ſeit 1627 faſt ganz in den Diplomaten auf. Er war in Frankreich. Da iſt man böſe auf ihn. Er ſei in geheimen Unterhandlungen in England geweſen. Er weiſt dies als Verläumdung zurück. Der caſtiliſche Hochmuth, der Flandern verbluten läſst, erfüllt ihn mit patriotiſchem Zorn. Im Sommer ſcheint er mit geheimen Aufträgen in Holland geweſen zu ſein. Man unterhandelt zwiſchen dem Haag und Brüſſel trotz des Krieges.

1628 hatte er wieder Veranlaſſung, an vergangene Zeiten zu denken. Der Herzog von Mantua war in den Krieg verwickelt. Intereſſant iſt, wie er aus der Erinnerung die Verhältniſſe beurtheilt und z. B. genau die Wichtigkeit von Caſale als Feſtung abwägt. Ihn intereſſiren, ſchreibt er, um ſo mehr alle dortigen Verhältniſſe, als er dem Hauſe Gonzaga mehr als ſechs Jahre gedient und von den Fürſten dieſer Familie nur Gutes erfahren habe.

Ueber die Belagerung von Rochelle und den Krieg zwiſchen Frankreich und England hatte ſich der Haſs zwiſchen England und Spanien gemildert, und die alten Verhandlungen, dieſe beiden Mächte wieder zu verſöhnen, wurden mit beſſerer Ausſicht auf Erfolg fortgeſetzt, beziehungsweiſe aufgenommen, obwohl es Richelieu noch einmal zum tiefſten Verdruſs Brüſſels gelang, den ſpaniſchen Geſandten für ſeine eigenen Zwecke zu überliſten.

Die Spanier ruiniren durch ihre Maſsregeln ihre Freunde, ſtatt ihren Feinden zu ſchaden, klagt Rubens, und ſpricht ſich bitter über den trägen indolenten und argwöhniſchen Charakter dieſer Herrſcher ſeines Vaterlandes aus.

Es ward hin und her geredet und correſpondirt zwiſchen den Mittelsperſonen, beſonders durch Rubens, der zuletzt noch mit dem Earl of Carlisle zu verhandeln hatte und endlich nach Madrid beordert wurde, die Sachlage darzuthun und perſönlich die nöthigen Aufklärungen zu geben.

So reiſte Rubens 1628 nach Madrid ab. Der Hauptanlaſs der Feindſchaft zwiſchen England und Spanien, Buckingham, war übrigens im Auguſt durch die Mörderhand Felton's gefallen. Denn er und der Herzog von Olivarez, die beiden allmächtigen Günſtlinge und Staatslenker, hatten ſich tödtlich gehaſst. Darum muſsten ſich die Staaten zu vernichten ſuchen.

Um Rubens' Sendung äuſserlich Beſtimmtheit und Glanz zu verleihen, bekam er auch von Spanien den Titel eines Geheimraths-Secretärs.

Man mag den Künſtler aus dieſem diplomatiſchen Getriebe herauswünſchen, aber allgemein, bei den engliſchen Diplomaten, wie bei den Italienern und Spaniern, hat er ſich in den ſchwierigſten Verhandlungen den Ruf eines geſchickten, um-

Digitized by Google

ſichtigen, durch und durch mit ſeiner Sache vertrauten und eines ehrlichen Mannes, der niemals wider ſein beſſeres Wiſſen ſpräche, zu erwerben gewuſst.

Die Ruhe auf der Flucht. Holzſchnitt von C. Jegher nach einer Zeichnung von Rubens.

Ein guter Menſch von Natur, hatte er unverrückt das Wohl, den Frieden ſeines Vaterlandes als Ziel im Auge. So konnte ihn nichts von ſeinem Wege lenken.

Er verhandelte und malte in Madrid. So im November und December 1628, wo das grofse Reiterbild des Königs, die Portraits der königlichen Familie für Iſabella und einige Copien nach Tizian entſtanden. Wohl um dieſe Zeit und nicht, wie die alten Berichte ſagen, beim erſten Aufenthalt in Spanien, hat er von dem jungen Herzog Johann von Braganza die Einladung erhalten, ihn auf Villavicioſa zu beſuchen. Der Herzog hatte nicht entfernt daran gedacht, dafs der Maler und Geheimraths-Secretär mit einem grofsen Geleite von ſpaniſchen und flandriſchen Edlen und Dienern kommen werde. Als er dies hörte, erſchrak er darüber. Die Einen ſagen, wegen der Koſten; die Andern, weil er ſpaniſche Hinterliſt von Seiten des Geleites von Rubens gefürchtet habe. Er ſandte dem Maler einen Boten entgegen und liefs ihm melden, dafs Staatsgeſchäfte ihn leider gerade abriefen und er Rubens nicht empfangen könne. Zur Entſchädigung für den Zeitverluſt wurde ihm ein Beutel mit funfzig Piſtolen überreicht. Rubens lehnte dankend das Geld ab und liefs dem Herzog ſagen, dafs er bedauere, ihm nicht ſeine Aufwartung machen zu können; dafs er übrigens nicht gekommen ſei, um zu malen, ſondern ſich in Villavicioſa einige Tage zum Vergnügen aufzuhalten, und dafs er dafür tauſend Piſtolen beſtimmt habe. 1640 brachte die Revolution Portugals gegen Spanien dieſen Johann von Braganza als Johann IV. auf den portugieſiſchen Thron. Er konnte Urſache haben, ſich vor Spanien zu fürchten.

Geehrt von König und Hof verliefs Rubens April 1629 Madrid; über Paris zog er nach Brüſſel und Antwerpen, wo er kaum ein Paar Tage Zeit behielt für ſein Haus und ſeine Kinder, die bei Freund Gevaerts in Pflege waren. Er mufste unmittelbar nach London aufbrechen, wo er im letzten Drittel Mai ankam, nicht als Geſandter Spaniens, ſondern der Erzherzogin Iſabella.

Die Nachricht vom Abſchluſs eines Friedens verbreitete überall hin grofse Bewegung: Frieden zwiſchen Spanien und England hiefs Loslöſung Englands vom Bunde mit Holland, für das die puritaniſche Partei voll Haſs gegen Spanien einſtand.

Anfangs hatte man die Wichtigkeit von Rubens' Sendung und ſeine diplomatiſche Bedeutung unterſchätzt. Bald änderte ſich die Meinung. Rubens errang durch ſeine Geſchicklichkeit, Ruhe, perſönliche Freundlichkeit, Sicherheit und Würde alle nur erreichbaren Erfolge, ſowohl bei König Karl als auch bei den anderen wichtigen Perſönlichkeiten.

Am 23. September 1629 ward er in Cambridge zum „master of arts" ernannt. Am 21. September 1630 wurde er als Geſandter der Erzherzogin vom Könige zu Whitehall zum Ritter geſchlagen und erhielt als Geſchenk eine Diamantenſchnur als Hutband und einen Ring im Werthe von 500 £, ſowie einen mit Diamanten beſetzten Degen. (Die Goldſchmiedrechnung für Ring und Hutband iſt erhalten. Die alte Relation ſagte, ein Hutband von 10,000 Kronen.) Rubens malte in dieſer Zeit verſchiedene Bilder, darunter — auch künſtleriſch mufste er ausſprechen, was ihm diplomatiſch am Herzen lag — für Karl I. Krieg und Frieden. Sodann erhielt er nun den Auftrag, für den Bankettſaal zu Whitehall eine Reihe von Bildern, Allegorien aus der Geſchichte von Karls Vater, Jacob I. zu malen.

Rubens war von England ſehr erbaut: von der Anmuth des Landes, der Schönheit der Nation, ihrer ausgewählten äufseren Erſcheinung und dem Sinn der reichen Engländer für treffliche Gemälde und antike Koſtbarkeiten.

Nach Antwerpen zurückgekehrt, erhielt er von Spanien im Auguſt 1630 ſeine engliſche Ritterwürde beſtätigt und die Voraus-Ernennung ſeines Sohnes Albert

Digitized by Google

als ſeinen Nachfolger in der Würde des Geheimraths-Secretärs. Die ältere Angabe lautet, er habe in Madrid Bericht erſtatten müſſen und ſei dort vom König und Olivarez hoch gefeiert worden. Sainsbury hält eine abermalige Reiſe nach Madrid für unhiſtoriſch; nach den Ortsangaben der Briefe für unmöglich.

Er war wie ein Fremdling in ſeinem Hauſe, und deſſen Werkſtätten, geworden. Körperleiden begannen ihn zur Ruhe zu mahnen. Sein geheimer Ehrgeiz konnte geſättigt ſein; des Hoflebens und Verhandelns hatte er genug gehabt. Auſserdem verlor er mit dem Tode Spinola's ſeine Hauptſtütze. Seufzend konnte er auf den Ausſpruch Joachimi's, der Weg zum Frieden für alle ſiebzehn niederländiſche Provinzen ſei, die Spanier zu vertreiben, nur antworten: das ſei allerdings die Grundlage der alten Pacification von Gent, doch ſei ein ſolcher Friede ſchlimmer denn Krieg.

Zu ſolchen Gedanken hatte man in Belgien ſchon den Muth und den freien Sinn verloren. Der Tyrann war nur noch ſchwächlich-arrogant, aber dem Unterworfenen war durch die Tyrannei der alte Stolz und die alte Kraft gebrochen. Er krakehlte, er war noch meutriſch, aber wo war der alte, ſo oft bewährte Geiſt? Kein eigener Volksgedanke mehr, kein eigenes Volksziel.

Wie Rubens — ſo gut bürgerlich nach der Wanderſchaft, möchte man ſagen, — aus Italien zurückgekehrt, ſein neues Leben durch die Heirath mit Iſabella Brant eingeleitet hatte, ſo auch jetzt wie zum Abſchluſs dieſer neuen Wanderjahre. Häuslichkeit und ihre Ruhe und Glück galt es neu zu finden. Der 53jährige Wittwer heirathete am 6. December 1630 die 16jährige Helene Fourment (Forment, Forman), „die an Schönheit des Körpers im Urtheil des Paris die Helena beſiegt hätte", wie Philipp Rubens galant ſagt. Wie bei der erſten Ehe blieb er in der Verwandtſchaft. Helene war Schweſter-Tochter ſeiner erſten Frau. — 1631 ward er Decan in der Gilde.

Die Maler-Werkſtatt iſt wohl alle die Jahre der Reiſen in gewohnter Weiſe fortgegangen. Rubens ſkizzirte — die Skizzen lieſsen ſich auch ſchicken —; die Helfer und Schüler führten aus.

Mit ſeiner Zurückkunft nach Antwerpen ging es an die Bilder für Whitehall; (Der Friede mit England kam zu Stande; der Krieg mit Holland ging fort.) Rubens ſah eifrig nach groſsen Arbeiten in Paris aus. Aber dort ging Vieles gegen Wunſch. Bald ſteckt er wieder mitten im diplomatiſchen Getriebe. Seine Gönnerin Maria von Medicis, aus Compiègne entweichend, kam nach Brüſſel, auch nach Antwerpen, wo ſie ihn beſuchte. Er lieh ihr Geld auf Juwelen, und war ſonſt nach jeder Richtung für ſie thätig. Ihn wählte ſie zu ihrem Zwiſchenhändler mit Spanien gegen Frankreich und ihren Sohn Ludwig und Richelieu. (Siehe auch Marie de Médicis dans les Pays-Bas par Paul Herrard. Paris 1876.)

Der Rather und Agent kam über die Thaten Guſtav Adolf's, den nach Gerbier's Bericht an König Karl in Brüſſel gerne Jeder ermorden möchte — und die Fortſchritte der Holländer im Kriege, nicht zu Athem.

Da hören wir, daſs er 1631 wieder nach England gehen ſollte, daſs er mit einem Trompeter nach Bergen op Zoom geſchickt wird, in Lüttich unterhandelt mit dem Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, der Maeſtricht belagert, und daſs er hier den Entwurf zu einem Waffenſtillſtand mit Holland aufgeſetzt habe, daſs er als Geheim-Agent nach dem Haag geht und hier Komödie geſpielt wird, indem Oranien ſich höchſt erſtaunt ſtellt über ſein Kommen, droht, ihn ge-

fangen nehmen zu laſſen, ihn denſelben Abend abreiſen heiſst und dann ihn doch ſieht und mit ihm verhandelt. Auch 1632 gehen die Unterhandlungen fort. Rubens iſt der beliebteſte Vertraute der Erzherzogin, die gern alle anderen Unterhändler ausgeſchloſſen hätte und auch den Herzog von Neuburg als ſolchen zurückwies. Dagegen fangen die belgiſchen Provinzen an, ſich immer unwilliger und kühner von der ſpaniſch-brüſſelſchen Vormundſchaft zu emancipiren, und ihre Generalſtaaten ernennen nun ihrerſeits ihre officiellen Vertreter für die Verhandlungen mit Holland.

So brachte ſeine Hofneigung Rubens ſchlieſslich noch in Conflict mit ſeinen Landesvertretern, und mit Bitterkeit hatte er ſeine diplomatiſche Thätigkeit abzuſchlieſsen. Der Herzog von Arſchot ſtand an der Spitze der Deputirten-Geſandten der belgiſchen Staaten. Dieſe wollten neben ſich keinen Unterhändler haben, der direct unter Iſabella und jetzt auch unter dem Könige von Spanien ſtand und nur dieſen verantwortlich war. Die ſpaniſche Partei hätte ſich gern wieder von der Nebenherrſchaft der Provinzial-Staaten frei gemacht; dieſe ſuchte jene ganz zu beſeitigen und alle Macht an ſich zu reiſsen. In der Eiferſucht kam es ſo weit, daſs beide ſich gegenſeitig durch ihre Anerbietungen im Haag den Rang abliefen und ihre Vertreter daſelbſt wie Feuer und Waſſer mit einander waren. Philipp von Aremberg, Herzog von Arſchot, hatte auf der Durchreiſe durch Antwerpen Rubens aufgefordert, ihm Einſicht in die Acten über ſeine Verhandlungen mit Holland zu geben. Auf ausdrücklichen Befehl der Erzherzogin vermied es Rubens, den Herzog zu ſehen, gab die Acten nicht her und ſchrieb einen ausweichenden Brief. Auf dieſen und im Zorn, daſs Rubens neben ihm und den Deputirten-Staaten weiter im Haag verhandeln wollte und ſollte, ſchrieb der Herzog jenen Brief, mit dem er ſich für alle Zeiten ein Schandmal aufgedrückt hat. Der Schluſs iſt: m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je serais bien aise, que vous appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. Rubens war leider zu verhöfiſcht, um das noch zu lernen oder nach Gebühr zu thun. Arſchot zeigte triumphirend im Haag Rubens' Brief und ſeine Abfertigung darauf und war ſpäter Urheber der Verläumdung, daſs Rubens für den Prinzen von Oranien Zeichnungen zu Tapeten gemacht habe, auf denen der König von Spanien und ſeine Unterthanen ſcheuſslich dargeſtellt wären. Seine niedrige Handlungsweiſe hat man damit zu entſchuldigen geſucht, daſs in dem Briefe der Geſandte an den Geheimraths-Secretär und nicht der Herzog an den Maler geſchrieben habe. Nichtsſagende Entſchuldigung, da Rubens Geſandter der Erzherzogin geweſen war. Gerbier ſchreibt im Februar 1633: «Ich höre, daſs Rubens von aller Wirkſamkeit entfernt iſt, ſpeciell durch die Oppoſition der Deputirten, weil er nicht zu ihrer Körperſchaft gehört, wenn nicht noch mehr deswegen, weil er ein unmittelbarer Miniſter ihres Königs iſt und um ſo mehr Neid bei ihnen erweckt hat, als er mehr Geiſt hat denn eins ihrer Mitglieder.»

Rubens zog ſich zurück. Er war empfindlich getroffen worden an ſeiner verwundbarſten Stelle. Einen rohen Angriff gegen ſeine Künſtlerſchaft, was hätte er ſich wohl daraus gemacht! In unſeren Schwächen werden wir geſtraft.

Von Brüſſel aus wurde ein Anderer, der unter Rubens mit verhandelt hatte, als Agent mit der Angelegenheit betraut.

Digitized by Google

Iſabella ward krank und ſtarb im December 1633. Der Marquis von Aytona folgte ihr als Regent. 1634 gab Philipp die ſpaniſchen Niederlande ſeinem Bruder Prinz Ferdinand. Auf dem Zuge mit einem Armee-Corps dahin vereinigte dieſer ſeine Truppen mit dem kaiſerlichen Heer und hatte das Glück, zum Siege der Kaiſerlichen bei Nördlingen über Bernhard von Weimar beizutragen; das Gemälde der Schlacht von Nördlingen iſt natürlich beſtellt worden.

Die Gemälde für Whitehall waren ſeit 1629 ſchnell fertig gemalt, wurden aber wegen Geldmangels nicht gefordert und lagen aufgerollt zu Antwerpen. Karl I. war ſchon lange in Geldnoth. Gerbier trat für Rubens ein, auch mit der Nachricht, daſs Böswillige und Dummköpfe ſpotteten, daſs aus Geldmangel — doch nur um 3—4000 £. — die Gemälde liegen bleiben müſsten. Die Böswilligen und Ignoranten hatten nur allzugut die Wahrheit getroffen! Vom aufgerollten Liegen waren die Gemälde in der Farbe ſo verdorben, daſs ſie neu übergangen werden muſsten, ehe ſie ſchlieſslich, nach langer Correſpondenz, nach London geſchickt wurden. Rubens gab wegen Kränklichkeit die eigene Reiſe dorthin auf. Er erhielt eine ſchwere goldene Kette und in den nächſten Jahren ratenweiſe die Bezahlung.

Im Frühling 1635 hielt Prinz Ferdinand ſeinen Einzug (die joyeuse entrée) in Antwerpen, nach alter Sitte der Niederlande mit groſsem Prunk von Decorationen und dergleichen. Rubens fertigte die Pläne zu den Decorationen der elf Triumphbogen, deren Bewunderung und Beſchreibung man bei Michel-Grimbergen nachleſen kann.

Rubens hatte beim Einritt als Antwerpens erſter Bürger zur Seite des Prinzen reiten ſollen, aber er konnte nicht im Sattel ſitzen und lag zu Hauſe an der Gicht krank. Ferdinand — natürlich gleich dem groſsen Alexander, der den Apelles beſucht, beſuchte Rubens in ſeinem Hauſe und beſchaute auch ſein Pantheon voll Sammlungen und Koſtbarkeiten, das durch Abgüſſe und neue Anſchaffungen ſogleich nach dem Verkauf an Buckingham möglichſt wieder ergänzt worden war. Schon Iſabella, Prinz Sigismund von Polen und Maria von Medicis hatten von gekrönten Häuptern ſein Haus des Beſuches gewürdigt — wir wollen auch dieſen Paſſus, der in den alten Biographien getreulich abgeſchrieben wurde, ihnen wieder nachſchreiben. Kein Reiſender von Geſchmack, der damals durch Antwerpen reiſte, verſäumte Rubens' Sammlung zu ſehen.

1635 brach der Krieg mit Frankreich aus, der ihm noch ſchwere Privat-Beſorgniſſe veranlaſste, da ſich dadurch der Proceſs um das Privileg ſeiner Kupferſtiche in Frankreich, von dem wir ſchon oben ſprachen, verſchlimmerte.

Man dachte damals wieder an ihn als diplomatiſchen Agenten, aber er hatte dieſe Geſchäfte ſatt und an ſeine junge Frau, die ihm Kind auf Kind ſchenkte und an die öfter wiederkehrenden Gicht-Anfälle zu denken. Obendrein wollte man ihm die gröſseren Vollmachten, welche er für nöthig hielt und verlangte, nicht zugeſtehen. Ein Haufe gieriger Bewerber that es auch ohne dieſe.

Hofluft hatte er genug gehabt. Er ſehnte ſich jetzt nach Landluft. Er kaufte damals Schloſs Steen als ländlichen Beſitz, auf dem er fortan gern weilte. Es verſtand ſich von ſelbſt, daſs er hier im Sommer mit kleineren Staffeleibildern ſich beſchäftigte. Beſonders ſoll er daſelbſt Landſchaften gemalt haben. «Erſt groſs und mächtig, nun aber geht es weiſe, geht bedächtig» gilt für dieſe ſeine letzten Lebensjahre.

Digitized by Google

Durch den flandrifchen Maler Georg Geldorp war an Rubens die Aufforderung ergangen, für den berühmten Kunftliebhaber Jabach zu Cöln ein Altarbild zu malen. Rubens antwortete darauf den 25. Juli 1637, dafs, wenn er zu wählen und nach feiner Luft einen Gegenftand auszufuchen hätte, er fich für St. Peters Kreuzigung mit den Füfsen nach oben entfcheiden würde. Es folgen im Briefe feine Worte, feine Jugend betreffend, die wir flamländifch wiederholen wollen, da der deutfche Lefer fie leicht verftehen wird: Ick ben gheaffectionneerdt tot de stadt van Ceulen, om dat ich aldaer ben opghevoedt tot het tienste jaer myns levens ende hebbe dickwils verlanght naer soo langhen tyt de selvighe noch eens te besichtighen. Togh ick vreese dat de peryckels des weechs ende myne occupatien desen ende meer andere myne lusten sullen beletten. Mit den anderen Wünfchen ift hier wohl feine Sehnfucht, Italien wieder zu fehen, gemeint, die er in mehreren Briefen ausfpricht. Im April 1638 fchreibt er noch einmal wieder in diefer Angelegenheit und fagt, das Bild fei weit vorgerückt und zähle zu den beften Stücken, die aus feiner Hand hervorgegangen feien, doch folle man ihn nicht drängen.

Die Gicht quälte fchlimmer und fchlimmer. Es ward ihm immer öfter unmöglich, an den grofsen Gemälden zu arbeiten. Nichtsdeftoweniger bemühte fich Gerbier eifrig, den Auftrag, dafs Jordaens die Gemälde in der Königin Henriette Maria Zimmer in Greenwich malen folle, rückgängig zu machen und ihn Rubens zuzuwenden. Und diefer felbft liefs fich darauf ein, neun Stücke des Deckengemäldes zu übernehmen; er verlangte das Doppelte des Preifes wie Jordaens, nämlich 480 £ ftatt 240 £. Man fieht daraus feine eigene Schätzung. Wie wohl er wufste, was feine unnachahmbare Kraft fei, hat er übrigens mehrmals, z. B. in dem fchon erwähnten Briefe dargethan, in welchem er Snyders für Darftellung von todtem Wilde lobt, fich aber die Darftellung der Thiere in der Action vindicirt.

So kam mit fteter Krankheit das Jahr 1640. Im April fchreibt er einen liebenswürdigen Brief an Franz Duquesnoy (il Fiammingo), worin er fagt, dafs der Tod bald feine Augen für immer fchliefsen werde. Wenn feine Jahre und die unfelige Gicht ihn nicht zurückhielten, würde er fich fogleich aufmachen, um mit eignen Augen des Meifters Werke zu fehen, deren Ruhm auf feine Nation zurückftrahle und die «nicht Kunft, fondern die Natur felbft» feien. Vom 9. Mai ift noch ein Hochzeits-Glückwunfch an Lucas Faid'herbe erhalten, in welchem noch einmal fo recht fein flandrifches, heiteres Gemüth zu Tage tritt; in dem Briefwechfel der fremden Zungen findet man fo auffallend wenig davon vorquellen.

Er hatte richtig gefühlt: der Tod fchlofs diefe Augen, diefe fchönen und mit der Seligkeit begabten Augen, die Welt fo grofs, fo reich, fo farbenmächtig, fo wonnig zu fchauen. Wer, aufser ihm, hat fie fo gefehen! fo wiedergeftrahlt! Am 30. Mai 1640 ftarb Peter Paul Rubens, noch nicht volle dreiundfechzig Jahre alt. Nach dem alten Kalender ift es der 20. Mai.

Antwerpens ruhmreichfter Bürger wurde in der St. Jacobs Kirche dafelbft mit den höchften Feierlichkeiten begraben.

Sein Haus war wohl verforgt. An Ehren und Gütern reich war er geftorben. Zum fonftigen grofsen Vermögen kamen feine Sammlungen; dabei dreihundert Bilder von anderen Meiftern oder von eigner Hand. Frau Helene hatte dem Teftament gemäfs Vollmacht, die Sammlungen öffentlich oder aus der Hand zu verkaufen und zwar mit Avis von Fr. Sneyers, Jan Wildens und Jacob Moeremans. Ausgenommen vom Verkauf waren die Portraits von feinen, des Teftators

Digitized by Google

Hausfrauen und von ihm ſelbſt und darauf bezügliche, die an die verſchiedenen Kinder gegeben werden ſollten und das Gemälde, genannt das Pelzchen, das ſeine jetzige Hausfrau erhalten ſoll. Seine Zeichnungen ſolle der Sohn erhalten, der Luſt zur Malerei zeige, oder die Tochter, welche einen berühmten Maler heirathe. Deſshalb ſeien die Zeichnungen zurückzubehalten, bis das jüngſte Kind achtzehn Jahr alt geworden ſei und ſich die Frage entſchieden habe.

Frau Helene Rubens wollte die Sammlung verkaufen und lieſs einen Katalog anfertigen und drucken, der noch vorliegt. Doch kam es nicht zu einer öffentlichen Verſteigerung, und die Gemälde wurden unter der Hand an den Kaiſer, die Könige von Spanien und Polen und andere Fürſten und hohe Perſonen verkauft; das Medaillen-Cabinet an Philipp IV. Der Erlös ſoll die Summe von 280,000 brabanter Gulden oder 25,000 £ ausgemacht haben.

Die Durchſicht des Kataloges gewährt treffliche Einſicht in Rubens' Geſchmack und Kenntniſſe. Von den groſsen italieniſchen Meiſtern abgeſehen, unter denen er am meiſten Tizian's beſaſs, nach dem allein er auch zwanzig Portrait-Copien gemacht hatte, finden wir Dürer, L. v. Leyden, Holbein, J. van Eyk, Coxie, F. Floris u. ſ. w.; Elzheimer, viele van Dyk, ſiebzehn Bilder von Brouwer, Palamedes, Poelenburg, Hals u. ſ. w.

Ein Paar Stücke mit nackten Figuren, ſpeciell Diana und die drei Grazien, nahm Frau Helene Rubens Anſtand zu verkaufen, ja ſie wollte ſie durch Feuer vernichten laſſen. Man hat ſie tüchtig dafür in den Biographien abgekanzelt; man iſt ja ſchnell bei der Hand damit. Wenn aber die ſchöne Frau Helene dieſen nackten Geſtalten nicht ganz fremd war, ſo konnte ſie ein Recht haben, Scham zu empfinden . . . Richelieu kaufte die Diana, der König von England die Grazien. Frau Helene iſt noch angeklagt, daſs ſie das von Gevaerts verfaſste Epitaphium nicht an Rubens' Grabmonument hat anbringen laſſen. Der Urenkel Jan Baptiſt van Parys, Kanonicus von St. Jacob, hat es erſt 1755 nachtragen laſſen. Was die Wittwe übel verſäumte, hätten die erwachſenen Söhne der erſten Ehe füglich beſorgen können. Frau Helene, deren Ruf niemals, auch von den Läſterern der Künſtler-Anecdoten nicht, angetaſtet worden iſt, verheirathete ſich ſpäter wieder mit Jan Bapt. Broeckhoven, Baron von Bergeyck, ſpäter zum Grafen erhoben durch König Karl II. von England, als er, erſt bevollmächtigter Miniſter Philipp's IV. in den Niederlanden, als Geſandter an den engliſchen Hof geſchickt war. Frau Helene blieb ſomit in der diplomatiſchen Carriere, in welcher Dr. Jan Rubens groſser Sohn ſich ſo gern bewegt hatte.

Keiner ſeiner Söhne wurde Maler und keine Tochter heirathete einen ſolchen. Von den beiden Söhnen Iſabella's ſtarb Albert, tragiſch genug, 1657 als Geh. Raths-Secretär, Nicolaus als Herr van Ramyen ſchon 1655.

In der Kunſt giebt es ſo verſchiedene Herrſcher wie unter den Staaten-Beherrſchern. Da giebt es Könige, Hoheprieſter, Hoheprieſter-Könige, Conſuln, Dictatoren, abſolutiſtiſche und beſchränkte Fürſten, Präſidenten, groſse Partei-Führer u. ſ. w. Rubens war der groſse Renaiſſance-Souverain. Nichts Prieſterliches, nichts Bürgerliches, keinerlei Art Beſchränkung weder durch das Urtheil der Stände noch der Maſſe im Allgemeinen. Dieſer klare, kräftige Geiſt ſteht auf ſeinem hohen Platze im vollſten Gefühl ſeines „von Gottes Gnaden." Er kennt kein Zaudern, kein Miſstrauen in ſich ſelbſt und ſeine Macht. Seine Welt-

anſchauung iſt hoch aber einheitlich in der Sphäre ſeiner Zeit. In dieſer ſeiner Harmonie des Geiſtes und Gefühls kann er Alles, was er nur will und was er ſoll.

Das Charakteriſtiſche ſeiner Zeit kann man durch ihn erklären; ihn nur gut, wenn man die ganze Zeit erklärt.

Dieſe ſpätere Renaiſſance wuſste durchaus, was ſie wollte. Und wenn Einer, wuſste es Rubens. Auch Spät-Renaiſſance und Barock-Geſchmack und ſein Gegenſatz dazu, der ſich nun entwickelte, war wie ein ſtarker Strom. Da iſt noch nicht das Auseinandergehen um, wer weiſs wieviele! hiſtoriſche Inſeln mit Altwaſſern, Sackgaſſen, Gräben, ſeichten Fahrwaſſern, in denen die Strömung das Bett heute ſo, morgen ſo verändert.

Die Spät-Renaiſſance ſuchte die Weiterführung der groſsen Epoche im Ausdruck von Leben und Gefühl. Sie artete dann auch darin aus; aber ſie iſt groſs und ewig bedeutend, wo ſie das Maſs hielt. Die neuen ſelbſtändigen Meiſter wurden nun die, welche für das neue Leben und Gefühl nicht mehr die alten Formen verwandten, ſondern neue, die der Natur, des Realismus, gebrauchten. Shakeſpeare, Rubens! Dadurch geht Rubens über die groſsen ſpäteren Meiſter, wie Paolo Veroneſe, von denen er lernte, hinaus und ſtellte ſich neben Lionardo, Michel-Angelo, Rafael, Tizian, Correggio.

Er ſchwärmt für die antike Sculptur und nichts iſt ihm zu theuer, ſie zu beſitzen. Er bewundert, „adorirt“ Werke wie die Aldobrandiniſche Hochzeit, welche in ſeiner Jugend in Rom aufgefunden wurde. Aber bewuſst der Unterſchiede antiker und ſeiner Kunſt und Abſichten, warnt er die Maler vor unterſchiedsloſer Nachahmung der antiken Natur, da der Stein kein Fleiſch ſei; wenn Einigen die Nachahmung ſehr nützlich ſei, ſo Anderen ſehr ſchädlich bis zum völligen Verderben der Kunſt. (Das Original dieſer ſeiner äſthetiſchen Darlegung, abgedruckt unter Andern bei de Piles, iſt verloren.)

Als Souverain agirend, hat Rubens ſich oft gehen laſſen und Gehilfen Aehnliches erlaubt, wenn nur ſeine Intention im Groſsen ausgeführt war. Es iſt merkwürdig, wie gemüthsruhig er manche Arbeiten mit ſeinem: So iſt es gut, oder ſo iſt es gut genug — hat unter ſeinem Namen in die Welt gehen laſſen. Aber wo er ſich ſelber mit Luſt und Ernſt daran ſetzte, da muſs vor ihm auch Alles weichen; klar und ſchön oder groſs, und in der Durchführung vollendet, tritt er dann zu den allerhöchſten Meiſtern ſeiner Kunſt. Er kann vollenden wie Tizian und hat den Terborch's und Metſu's in der Feinmalerei die Wege gewieſen.

Worin wir innerhalb ſeiner reichen Begabung den Kernpunkt ſeiner Eigenthümlichkeit fanden, haben wir geſagt: die Göttlichkeit der geſunden Kraft und der lebensvollen, warmen, ſinnlichen Erſcheinung in natürlicher Charakteriſtik. Im Portrait, im Genre, im Hiſtorien-, im Ideal-Bild, im Thierbild, auch in der Landſchaft hat er darin Herrliches geleiſtet, vom Kräftig-Heiteren, Derb-Sinnlichen bis zum Gewaltigſten und Erhabenen des Thuns und des Leidens. Für gewöhnlich heiter oder ſtürmiſch ſeiner göttlichen Kraft ſich erfreuend, kann er doch auch ſtillvergnügt, ja lieblich und ſinnig ſein. Die Schönheit der italieniſchen Renaiſſance, die uns bändigt mit ihrer reinen Gewalt und zur Verehrung zwingt, wenngleich die irdiſche Form uns irdiſch ergreifen möchte, ſo wie die heiſse Gluth der Empfindung des Südens, er hat ſie verſtanden und gebot über ſie, wie er

Digitized by Google

wollte; der tüchtige, ernſte, in Arbeitserfüllung ſchlichte Charakter lag ihm ſo offen, wie alle Reiche des ſpäteren Renaiſſance-Himmels. Pracht-Architektur und Wundergärten und die Natur, wie Wald und Feld und Haide und Wieſe, Fels, Strom und See und Meer ſie zeigt, Alles iſt ihm gleich. Er ſchwärmt in nackten Geſtalten, aber er ſchwärmt gerade ſo in den Stoffen und Gewändern, mit denen er ſeine Geſtalten umgiebt.

Doch wer ſagt Alles wieder, was dieſer klare Spiegel der Natur ſo licht und charakteriſtiſch zurückſtrahlte.

Von ſo Vielen, die über Rubens dachten und ſchrieben, wollen wir für Vieles dem alten De Piles folgen, der ſo trefflich den Werth des groſsen Meiſters hervorgehoben hat, als ihn Kritiker nur „peu au-dessus du médiocre“ erachteten und auch im Colorit nur die römiſche Manier, den Geſchmack Pouſſin's und die Caracci-Schule zu ſchätzen wuſsten. Ein Genie erſter Ordnung, iſt Rubens von tiefer Bildung, unermüdlichem Fleiſs, genialer Erfindung, klar wie Einer auch in ſeinen Allegorien. Die claſſiſche Regelmäſsigkeit, welche die Plaſtik beherrſcht, vermeidet er mit Abſicht. Aber ſeine Compoſition iſt das Ergebniſs der freieſten Einbildungskraft und der weiſeſten Reflexion. Eugen Delacroix ſchreit gleichſam auf, wenn man ihm davon redet, daſs Rubens ſeine Compoſition improviſirt habe. So componiren — die Sprache der Götter reden, als ob es die gewöhnliche Tagesſprache wäre? Mit höchſter Kunſt und ſicherſter Beſtimmung lieſs Rubens die Fülle, die ihm zudrang, dem Zweck und der gewollten Wirkung gemäſs ſich gliedern und das Einzelne danach ſich unterordnen. Seinen Vorwurf faſst er energiſch und klar an; Verſchwommenheit der Abſicht und Auffaſſung kennt er ſo wenig wie Kleinlichkeit oder wie Unſicherheit in der Ausführung. Da liegt nie ſein Fehler. Das Maſſige, Schwere, Derbe, die Freiheit, die er ſich auch mit dem Gemeinen nahm, das er bacchiſch naiv oder unbekümmert verwandte, haben wir ſchon bei ihm erklärt. Er iſt als Zeichner grandios. Was Blick, Hand und Schulung, was Fleiſs und Studium der Natur geben können, darüber gebot er. Er iſt von wunderbarer Leichtigkeit darin, manchmal nachläſſig, aber nicht aus Mangel an Können und Wiſſen, ſondern weil er ſich keine Zeit nahm und — die Andern, die für ihn malten, noch ſorgloſer oder nicht geſchickt genug waren. Daſs er ſich zu ſehr gewöhnte, Alles in ſeinen Rubensſchen Stil zu übertragen, und daſs er oft nur ſeine Manier mit einem und dem andern genialen Blitz, der das Ganze beleben muſste, lieferte, iſt gewiſs. Aber wo er in ſeinem Stile arbeitet, da verlange man nicht, daſs er die Natur anders wiedergiebt, als in ſeinem Geiſte, ſo wenig man das von Phidias, Michelangelo, Rafael, Tizian oder von Shakeſpeare, Corneille, Schiller u. ſ. w. verlangt.

Für das Colorit war er von wunderbarer Begabung. Mit welchen Augen hat dieſer Mann Farben, Licht und Dunkel angeſehen und darüber geherrſcht, ſie nach ſeinen Zwecken verwendet, auf daſs mit einem Blicke umfaſst wird, was er giebt, das Helle leuchte, das Licht ſich in das Dunkle und unſer Sehen in deſſen Ungewiſſes ſich verliere. Solchen Coloriſten ſcheinen die Farben auf der Palette von ſelbſt zuſammenzulaufen zu der geforderten Miſchung. Das Auge empfindlich, wie das Ohr des feinſten Muſikers für jeden falſchen Klang, die Hand ſicher, wie dem Virtuoſen auf der Geige, den Punkt zu treffen, in deſſen Tupfen dann das Leben ſitzt — ſo malte Rubens, was er ſah vor den leiblichen oder geiſtigen Augen. Das Bild quoll gleichſam in den Farben unter ſeiner Hand aus der

Digitized by Google

Leinewand, darin es ſtak, wie in Michel Angelo's Marmorblöcken die Geſtalten, und das er wie dieſer nur befreite. Er malte gemäſs Diſtanz des Betrachters und Gröſse des Bildes. Das durch ſeinen Standort Entfernte erhält die feſten, vollen Farben; er läſst ihnen den vollen Glanz; er bricht ſie nicht durch ſanfte Mitteltöne. In die Mitte oder Hauptſache wirft, häuft er die vollſte Kraft; nach den Seiten, ſelbſt im Vordergrunde (z. B. in Chriſtus unter den beiden Schächern) hält er zurück, ſo daſs er den Blick auf die Hauptſache hinreiſst und durch die weite Entfernung leuchtet. Ob er darin auch bis zum Grellen, zum „Infernaliſchen" geht, mit Byron zu ſprechen, und wie bewegt auch ſeine Figuren ſind, er vermeidet jede Unruhe durch Einheit von Licht und Schatten. Er gliedert coloriſtiſch nach wenigen groſsen Maſſen, Licht, Dunkel, Farben einheitlich zuſammenfaſſend. Damals verſtand man ſich auf die Vorſchrift, nach der reifen Weintraube bezüglich des Lichts, Helldunkels und Schattens die mannigfaltigſten Objecte eines Bildes zu malen. Wo er wollte und der Zweck es erforderte, verſtand Rubens die Farben zu verſchmelzen, zu ſänftigen und ſonnig zu durchleuchten. Er hat Licht und Farbe oft über die Natürlichkeit hinaus geſteigert. De Piles antwortet ſchon ſehr richtig, daſs die Kunſt nicht ganz mit der Natur zuſammenfällt. In der Carnation brachte Rubens ſeine gröſsten — und es waren groſse — Nebenbuhler zur Verzweiflung.

Sir Joſhua Reynolds' Unterſuchung der Malweiſe der gröſsten Coloriſten iſt bekannt. Nach ihm theilten die Venetianer im Gemälde aus: 1 Theil Licht, 2 Theile Halbtinten, 1 Theil Dunkel. Das ergiebt das harmoniſche Gefallen. Rembrandt nimmt viel weniger Licht, aber concentrirt es und bringt weit mehr Dunkel. Er ergreift uns mit düſterer Gewalt. Rubens giebt $^1/_3$ des Bildes Licht, aber dazu Mannigfaltigkeit der Farben. Er ſteigert oft das Licht über die Wirklichkeit, ohne die Schatten gleichmäſsig zu verſtärken. Daher das Frohe, Aufregende, manchmal allerdings auch zu Grelle ſeiner Bilder (Ch. Blanc). Nach Watelet ſteht Rubens zu Tizian in der Compoſition wie 18:12, im Zeichnen wie 13:15, im Malen wie 17:18, im Ausdruck wie 17:6. J. D. Regnier hat in einer Brochure (Matières colorantes et procédés de peinture employés par P. P. Rubens, découverte faite par J. D. Regnier, peintre. Gand 1847) ſeine Entdeckung aufgeſtellt, daſs Rubens nur gemalt habe mit Bleiweiſs, gelbem Ocker, Krapplack, Ultramarinblau und Asphalt, in einigen Partien mit Anwendung von einem klaren, opaken Gelb, Vermillon und Schwarz. Dieſe aber nur bei einigen Stellen der Draperien, Früchten, Blumen, ſonſt Alles durch jene fünf Farben und ihre Miſchungen. Doch haben wir auf dieſe und dahingehörige nähere techniſche Fragen hier nicht einzugehen.

Die Werke von Rubens aufzuzählen erfordert ein Buch. Die Anzahl ſeiner Bilder beläuft ſich auf 2—3000. Antwerpens Dom und Museum und die Münchner Pinakothek können zuſammen am beſten dazu dienen oder ſind vielmehr nothwendig, um den Künſtler in ſeinen Haupteigenſchaften kennen zu lernen. Die Sammlungen zu London, Paris, Eremitage in Petersburg, Wien, Madrid, Dresden, Brüſſel, Berlin u. ſ. w. u. ſ. w., Kirchen in Belgien, Italien und anderswo bergen ſeine Werke.

Acht Radirungen tragen Rubens' Namen. Den Katalog der nach ſeinen Bildern gefertigten Stiche giebt C. G. Voorhelm Schneevogt auf 241 Seiten 97 Nummern aus dem alten Teſtament, 473 aus dem neuen, der heiligen Legende etc. 83,

Digitized by Google

heilige Jungfrauen und Familien 171, männliche Heilige 144, weibliche 73; Götterlehre, Bachanalien etc. 144, Geſchichte, Allegorie etc. 159, Portraits 331, Titel-Vignetten u. dergl. 93. Dazu 70 Sammlungen mit Stichen aus heiliger und profaner Geſchichte etc. etc., Architektur, Jagden und wilden Thieren und Landſchaft).

Rubens ſelbſt hat, wie erwähnt, als eine Frucht des genueſiſchen Aufenthaltes ein architektoniſches Werk herausgegeben: Palazzi di Genova mit einer Vorrede, intereſſant für ſeine Beurtheilung der Gothik.

Rubensliteratur.

Vita Petri Pauli Rubenii von Philipp Rubens (früher auch Gevaerts zugeſchrieben), abgedruckt in Nouvelles recherches sur Pierre Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre par Ph. Rubens, son neveu avec des notes et éclaircissements recueillis par le Baron de Reiffenberg. (Extrait du tome X. des Mémoires de l'académie royale des Sc. et Bell. lett. de Bruxelles.) Die älteren Biographien von Michel, Smit und Grimbergen ſind durch die neuen Forſchungen und Entdeckungen ganz unbrauchbar. (A. van Haſſelt: Histoire de R. 1840 iſt mir nicht bekannt.) Das 200jährige Todesjahr gab vielfach Anſtoſs zu den letzteren; während die alten Bücher dazu aufs Neue abgeſchrieben und aufgelegt wurden, kamen die neuen Forſchungen, welche jene als unhiſtoriſch hinſtellten. Verachter: Généalogie de P. P. Rubens et de sa famille 1840. Émile Gachet: Lettres inédites de P. P. Rubens 1840. Gachart: Particularités etc. 1842. Backhuizen van den Brink: Het huwelijk van Willem v. Oranje met Anna v. Saxen. 1853. Dagegen ſchrieben Dr. L. Ennen und B. C. Mortier, worauf Backhuizen v. d. Br. folgen lieſs: Les Rubens à Siegen. Ma réponse à Mr. Dr. Ennen et Mortier. 1861. Darüber ferner die Forſchungen von Auguſt Spieſs 1869, und ſeine „Epiſode aus dem Leben der Eltern P. P. Rubens'" 1873 (leider von mir nicht verwerthet, wie auch nicht K. L. Kloſe's Aufſatz im hiſtoriſchen Taſchenbuch von Raumer 1856). W. Noël Sainsbury: Original unpublished papers illuſtrative of the life of Sir Peter Paul Rubens. London 1859. Armand Baſchet: Pierre Paul Rubens. Peintre de Vincent I. de Gonzague, duc de Mantoue 1600—1608. (Gazette des beaux arts 1866—1868.)

Zu den jüngſten Darſtellungen von Rubens' Leben und Kunſtcharakter zählen Fromentin's Aufſätze in der Revue des deux mondes 1875—1876. — G. F. Waagen: Petrus Paulus Rubens. Mit berichtigenden und ergänzenden Noten von Alf. Woltmann in Waagen's: Kleine Schriften, Seite 235—296. Stuttgart, Ebner & Seubert 1875 (Zum Rubens-Album 1864 als Text gehörig und auf viele Werke eingehend).

Ausführlichſte biographiſche Darſtellung: Hiſtoire de la peinture flamande par Alfred Michiels. Tome VI. und VII. Seconde édition. Paris 1868 und 1869. —

F. Baſan, Catalogue des estampes gravées d'après Rubens, Nouv. éd. 1767 war für die Kupferſtiche nach Rubens das Hauptwerk. Jetzt: C. G. Voorhelm Schneevogt: Catologue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, avec l'indi-

Digitized by Google

cation des collections où se trouvent les tableaux et les gravures. Harlem 1873. (Für ſehr viele Bilder kann man nur aus der Jahreszahl der Kupferſtiche die Zeit ihrer Entſtehung als vor dem und dem Jahre erſehen.)

Die allgemeine Angabe der Werke Rubens: Smith, Catalogue raisonné.

Möchte das nächſte Jahr Belgien uns ein Werk über Rubens und ſeine Werke bringen, das des unſterblichen Mannes würdig iſt und das ihm zu weihen ſeinem flandriſchen Volksſtamm zukommt, deſſen Begabung für die Kunſt er zu höchſt verewigt, deſſen Kraft und Geiſt er, Jahrhunderte der Gröſse vor dem folgenden Abſturz zuſammenfaſſend, verklärt hat, wie es nur wenigen Sterblichen zum eigenen Ruhme und zum Ruhme ihres Volkes beſchieden worden iſt.

Digitized by Google

Anton van Dyck.

Geb. in Antwerpen 1599; geſt. in London 1641.

Will man das glänzende Geſchlecht kennen lernen, welches, privilegirt für Hof, Salon und Commando auf dem Schlachtfelde, den Triumph der unter italieniſchen und ſpaniſchen Einflüſſen ſtehenden Renaiſſance-Ariſtokratie zu Anfang des 17. Jahrhunderts feierte, ehe die engliſche Revolution einerſeits und der Abſolutismus von Verſailles andererſeits ſeinem Treiben ein Ende machte und dem Weſen der höheren und höchſten Stände ein neues Gepräge aufdrückte, dann muſs man vor des Künſtlers Bilder treten, in denen die Männer und Frauen jener Tage ſich am liebſten ſpiegelten, vor die Werke van Dyck's, welcher ſeiner Zeit zu geben wuſste, was ſie als höchſtes Ideal erſtrebte: Nobleſſe der Erſcheinung.

Das Antwerpen der erzherzöglichen Zeit hat ihn erzeugt, jenes Flandern, wo talieniſch-ſpaniſcher Geiſt und der Neukatholicismus regirten, wo das ſüd- und weſtromaniſche Europa, Spanier, Italiener und Franzoſen, unter ſich zuſammenſtieſsen, um ſich in Vornehmheit zu überbieten, und der prunkende Clerus und der ariſtokratiſche Militarismus die erſten Mächte geworden waren, welche mit allen Mitteln das vor einem Menſchenalter freiheitlich aufſtrebende, dann niedergeworfene Land ſicherten.

Anton van Dyck iſt geboren zu Antwerpen den 22. März 1599. Houbraken's Nachrichten über ihn ſind unrichtig. Sein Vater, Franz van Dyck, war ein reicher

Digitized by Google

Kaufmann in Seidenwaaren, wie ſchon der Groſsvater geweſen war. Er heirathete in zweiter Ehe Maria Cupers (Cuypers, Cuperis), mit welcher er zwölf Kinder hatte. Das ſiebente war Anton. Seine Mutter ſoll nach Cornelius de Bie eine Künſtlerin im Sticken geweſen ſein; eine Teppichſage ſpielt alſo in van Dyck's wie in Bonaparte's Leben. Die Mutter habe gerade die Geſchichte von der keuſchen Suſanna geſtickt, als ſie Anton unter dem Herzen trug — Frau Lätitia ſoll ihren Heldenſohn auf einem Teppich mit Heroendarſtellung geboren haben. Die Sage mag richtig ſein, weil die Geſchichte von der keuſchen Suſanna auf den künftigen groſsen Künſtler ſo wenig paſst; man hätte ſie wohl ſonſt beſſer erfunden. Die Mutter wird ſeine erſte Lehrmeiſterin in den Elementen ſeiner ſpäteren Kunſt genannt — jedenfalls war ſie es nicht lange, denn ſie ſtarb ſchon am 17. April 1607.

Das van Dyck'ſche Haus war ein ſehr fromm katholiſches. Vier Töchter und einen Sohn lieſs Franz van Dyck in den geiſtlichen Stand treten. Anton kam dagegen mit 10 Jahren zu Heinrich van Balen in die Malerlehre. Dieſer Meiſter gehörte der Vor-Rubens'ſchen flandriſchen Renaiſſance-Schule an. Auch er war in Italien geweſen, aber die rechte Durchdringung von Geiſt und Form hatte er ſo wenig wie alle Andern vor Rubens zu finden vermocht. Farbige Vielheit, aber ohne wahre Einheit in Geiſt wie in Licht- und Farbencompoſitionen, das Colorit bunt, blumig, weifs und roth, zart und glatt, mehr aufgetragen als Ausdruck des Weſens der Dinge, die Körperformen vielfach an Fülle und ſonſtiger Auffaſſung an die Rubensſchen erinnernd, doch weich, allgemeiner, uncharakteriſtiſch in damaliger Uebertragung ſchöner plaſtiſch-antiker Formen für die mythologiſchen, oft ſüfslichen und ſinnlich geleckten Darſtellungen in farbigen Gegenden, welche an des Freundes, des Sammet-Bruegel's Werke erinnern. Energie und Leidenſchaft, groſse, einheitliche Conception und einheitliche Durchdringung fehlt.

Anton konnte unter ſolcher Leitung ſauber zeichnen, ſauber malen und einen gewiſſen ſüfssinnlichen, weicheren Schönheitsſinn ausbilden. Doch der Lehrer für die geſammte maleriſche Antwerpener Jugend, ob ſie nun bei ihm im Atelier ſtudirte, oder nicht, ward damals Peter Paul Rubens, der, zurückgekehrt aus Italien, als der Befreier der heimathlichen Malerei erſchien. Er drang zur Natur, wie der kühne Knabe zum Dornröschen. Er küſste ſie gerade auf den Mund mit feurigem Kuſs, mit der Seele die Seele ſuchend. Die neue flandriſche Kunſt, groſs und heiter um ſich blickend, war wach. Der Bann war gelöſt. Nun ſah, fühlte, erfaſste man, was vorher Niemand im Norden ſo hatte ſehen, fühlen, erfaſſen können. Als Anton dreizehn Jahre alt war, hatte Rubens in jeder Beziehung als Coloriſt, wie als Zeichner und Componiſt ſeine Meiſterſchaft nicht blos über alle einheimiſchen Künſtler, ſondern neben den gröſsten Meiſtern der italieniſchen Renaiſſance dargethan.

Wir wiſſen nicht, ob van Dyck noch als Lehrling von Heinrich van Balen zu Rubens gegangen iſt, oder ob Rubens ihn erſt als Meiſter-Gehilfen aufgenommen hat. Am 11. Februar 1618 iſt »Anthonio van Dick« ſchon als Meiſter in die Gilde aufgenommen.

Nach einer bekannten Anekdote wäre er noch jung als Schüler zu Rubens gekommen. Wenn Rubens ſeinen Spazierritt gemacht habe, dann hätten die Lehrlinge den alten Diener Valveken bewogen, ihnen des Meiſters Atelier zu

Digitized by Google

öffnen, damit ſie an den Werken, die er in Arbeit hatte, ſeine Methode ſtudirten. Dabei ſei nun eines Tags der junge Diepenbeeck in ein friſch gemaltes Bild geſtoſsen. Natürlich groſse Beſtürzung der Lehrlinge. Dann hätten ſie ſich aufgerafft zu dem Entſchluſs, den Schaden möglichſt wieder gut zu machen und auf Jan van den Hoecke's Vorſchlag ſei als der Geſchickteſte Anton van Dyck erleſen, um das Verwiſchte zu reſtauriren. Nach der einen Lesart waren Hals oder Arm und Kinn der Magdalena in der Kreuzabnahme geſchädigt und Rubens habe am andern Tage geſagt: Sieh da, der Arm und das Kinn ſind nicht das Schlechteſte, was ich geſtern gemacht habe. Nach Menſaert (1763) war es die Bruſt St. Sebaſtians in dem Altarbilde der Auguſtinerkirche. Die Geſchichte iſt charakteriſtiſch, aber, wie ſo manche andere, wohl nur hübſch erfunden. Die Kreuzabnahme iſt es ſchwerlich geweſen, denn ſie war 1612 fertig, und der dreizehnjährige van Dyck lernte wahrſcheinlich noch bei van Balen und möchte auch ſonſt doch keinenfalls im Stande geweſen ſein, ſolche Reſtauration zu übernehmen. Abr. van Diepenbeeck aber iſt nach der gewöhnlichen Annahme erſt 1607 geboren, und da Jan van den Hoecke nur ein halbes Jahr älter war als van Dyck, ſo ergäbe ſich für die Kreuzabnahme alſo eine hübſche Kindergeſellſchaft. Der St. Sebaſtian der Auguſtinerkirche kann es aber auch nicht ſein, denn das Bild iſt 1628 fertig geworden, wo Anton van Dyck längſt ein hochberühmter Meiſter war.

Rubens ſoll eiferſüchtig auf das Talent des jungen Gehilfen geworden ſein und ihm gerathen haben, ſich hauptſächlich dem Portrait zu widmen. Auch der Rath, nach Italien zu gehen, ſei inſpirirt geweſen von dem Wunſche, den jungen Nebenbuhler — in doppelter Hinſicht Nebenbuhler, denn van Dyck habe Frau Iſabella geliebt — loszuwerden. Man muſs die alten Geſchichtchen, bis ſie nicht evident als Lügen dargethan ſind, ſchon mitſchleppen, ſoweit ſie vielleicht noch einen Kern der Wahrheit enthalten.

Van Dyck ſtand 1620 bereits in hohem Rufe. Hochbegabt, wie er war, ſorgſam bei van Balen vorgebildet, erwachſend unter dem Eindruck der Rubensſchen Meiſterwerke, dann unter Rubens' Leitung arbeitend, trat er wie ſpielend auf die Höhe, die dem Vorgeſchlecht zu erreichen unmöglich geweſen war. In dem Contract, den Rubens im März wegen der Ausmalung der Jeſuitenkirche abſchloſs, iſt van Dyck allein mit Namen als Gehilfe für das Werk ſeitens des Superiors genannt und ausbedungen, ſo wie auch für ihn feſtgeſetzt iſt, daſs ihm von den Jeſuiten ein Altargemälde aufgetragen werden ſolle. Doch mag zu der Vorliebe für ihn die Jeſuiten auch noch Anderes mitbewogen haben, vielleicht Bekanntſchaft der Familie mit maſsgebenden Perſönlichkeiten des Ordens. Kramm hat ein Büchelchen gefunden, aus dem hervorgeht, daſs van Dyck ſpäter zu dem Orden in näherer Beziehung geſtanden, indem er dem Bund der «Jonghmans-Sodales van de H. Maghet Maria«, den die Jeſuiten 1627 ſtifteten, angehörte. Für manche, ſo ins Beſondere für Verhältniſſe am engliſchen Hofe, ſind dieſe Beziehungen van Dyck's zu den damals ſo gewaltig rührigen Jeſuiten wohl nicht ohne Wirkung geweſen. Rubens war, nebenbei geſagt, eine Zeit lang gegen dieſe heiligen Väter ſehr verſtimmt und mit bitterer Kritik nicht karg.

Aus einem Briefe vom 17. Juli 1620 an den Grafen Thomas von Arundel erſieht man noch des Näheren, wie hoch ſchon damals van Dyck geſchätzt wurde. Van Dyck, ſo ſchreibt der unbekannte Agent des Grafen, iſt beſtändig bei Rubens, und man fängt an, ſeine Werke nur für wenig geringer als die ſeines Meiſters zu

Digitized by Google

ſchätzen. Er iſt ein Jüngling von einundzwanzig Jahren, von Vater und Mutter her ſehr reich in dortiger Stadt, ſo daſs es ſchwer halten wird, daſs er von dort weggeht; umſomehr, als er ſieht, welches Glück Rubens gemacht hat.

Van Dyck hat ſich doch dazu bewegen laſſen, Antwerpen zu verlaſſen. Am 25. November 1620 ſchreibt Tobias Mathew an Sir Dudley Carleton: Ew. Herrlichkeit iſt ohne Zweifel davon informirt, daſs van Dyck, der famoſe Genoſſe von Rubens, nach England gegangen iſt, und daſs der König ihm ein Gehalt von 100 £ d[illegible]hrs gegeben hat. — Ueber dieſen erſten Aufenthalt van Dyck's in England g[illegible]t es aber gar keine näheren Nachrichten. Vom 16. Februar 1621 (in Carl[illegible]s franzöſiſcher Ueberſetzung durch Hymans ſteht fälſchlich gedruckt 1620) finde[illegible]ich eine Stelle in den Regiſtern des engliſchen Finanzminiſteriums:

> Dem. Anthony van Dicke die Summe von 100 £ zur Entſchädigung für Specialdienſt, Sr. Majeſtät geleiſtet.

1621 trat Rubens in Unterhandlungen mit London wegen der Gemälde-Ausſchmückung des ungeheuren königlichen Palaſtes, den Inigo Jones plante (Siehe in Lübke's Geſchichte der Architektur den Entwurf) und von dem nur ein kleiner Theil in Whitehall zur Ausführung kam. Rubens war im September 1620 ſelbſt nach Paris wegen der Gemälde für die Luxembourg-Galerie gegangen. Ob nicht van Dyck's Reiſe irgendwie mit des Meiſters Abſichten in London noch in Verbindung geſtanden hat?

Carpenter vermuthet, daſs van Dyck damals ein Bild Jacob's I. und ein Portrait des Grafen von Arundel gemalt habe.

Am 28. Februar iſt nach den Acten des geheimen Raths dem Künſtler ein Paſs ausgeſtellt worden des Inhalts: Paſs für Herrn Antonie Van Dyck, Sr. Majeſtät Diener, zu arbeiten für 8 Monate, da er zu dem Zweck Urlaub von Seiner Majeſtät erhalten hat. Wie angegeben iſt durch den Grafen von Arundel.

Meiner Vermuthung nach möchte dieſer Paſs, vielleicht zuſammt der Summe von 100 £, welche er zwölf Tage vorher empfing, mit einer Reiſe nach Holland in Verbindung ſtehen, wo er noch f[illegible]einen Theil des Jahres 1622 im Haag gewohnt haben ſoll. Der Friede zwiſche[illegible]elgien [illegible]d Holland lief 1621 ab. Gab König Jacob dem Antwerpener Künſtler [illegible] den [illegible]eines neuen Kriegsausbruchs den Paſs, damit er als in ſeinem Dienſt und Auftrage in Holland keine Beläſtigung erfahre? Gab [illegible]a vielleicht die nach Holland geflüchtete Tochter Eliſabeth mit ihrem [illegible], dem Winterkönig, zu malen? Michiels ſagt, Friedrich von Oranien habe [illegible]yck nach dem Haag berufen und läſst dieſen die ſchöne Stadt und da[illegible]one Haager Boſch und die Düne von Scheveningen bewundern. Houbraken u[illegible] Campo Weyerman berichten, ohne Zeitangabe, daſs van Dyck in Holland ge[illegible]eſen ſei. Meiſtens ſetzt man ſeine Reiſe dahin in die Zeit nach der Rückkehr von Italien. Nun folgert aber Michiels, daſs dies vorher geweſen ſein müſſe, aus den Bildniſſen von Christian von Braunſchweig und Ernſt von Mansfeld, welche 1626 ſtarben. 1622 habe van Dyck im Haag die Bildniſſe des Statthalters und ſeiner Familie und wie der genannten, ſo anderer berühmter Perſonen gemalt.

Danach verlegt er auch die Anekdote von dem Beſuche van Dyck's bei Frans Hals ſchon in dieſe Zeit. Van Dyck, ſo lautet die allbekannte Geſchichte, ſuchte Frans Hals auf, der natürlich nicht in ſeinem Atelier, ſondern in der

Digitized by Google

Kneipe ſafs. Er ward nach Hauſe geholt; ein Fremder wolle ſich malen laſſen. Hals kommt heim und der Fremde ſagt ihm, er wolle ſein Bild von ihm, habe aber nur zwei Stunden Zeit. Hals macht ſich mit ſeiner berühmten Geſchwindigkeit an die Arbeit. Das Bild iſt fertig. Der Fremde lobt es, behauptet aber, das Malen müſſe nicht ſchwer ſein; er wolle es auch einmal verſuchen. Und nun ſetzt Frans Hals ſich hin, und der Fremde malt ihn in ebenſo fliegender Eile.

Madonna mit den Stiftern. Galerie des Louvre.

Als aber Hals das Portrait ſieht, fliegt er ihm um den Hals und ruft: „Du biſt van Dyck. Es giebt keinen Andern, der das machen könnte, was Du da eben gemalt haſt!“ — Man erkennt die alte Schmutzphantaſie, wenn die Anekdote ſich nun ſo fortſpinnt, daſs van Dyck den Kindern des Frans Hals einige Goldſtücke in die Hand drückt, der Vater ſie ihnen aber abnimmt und friſchweg in der Kneipe vertrinkt.

Es findet ſich, wie geſagt, nichts Weiteres über den Aufenthalt in England und die Verwendung jener acht Monate berichtet. Carpenter vermuthet, daſs

van Dyck in jener Zeit wegen der Feindſchaft zwiſchen dem Grafen Arundel und dem beim Thronfolger Karl Alles vermögenden Buckingham am Hofe keinen feſten Fuſs habe faſſen können. Buckingham habe wohl Daniel Mytens protegirt, von deſſen Hand ſein Bild in der Galerie Karls I. gemalt war. Nach Karl's Thronbeſteigung wurde auch Mytens ſogleich zum Hofmaler ernannt. Wie dem auch ſei, Mytens hat ſpäter noch im Wettſtreit mit van Dyck um Karl's Gunſt unterliegen müſſen. Nach de Piles iſt unſer Künſtler, durch Richelieu gerufen, um die Zeit nach dem holländiſchen Aufenthalte auch in Paris geweſen. Er hätte damals auch für Rubens dort Ein oder das Andere für die Luxembourg-Galerie beſorgen können. Weitere Nachricht exiſtirt darüber nicht.

Am 1. December 1622 iſt van Dyck nach längerer Abweſenheit wieder in Antwerpen nachgewieſen. Er war an das Krankenlager ſeines Vaters geeilt, der an dieſem Tage ſtarb. Die Dominicanerinnen, welche ſich in Antwerpen ſeit Kurzem niedergelaſſen, hatten in Abweſenheit des Sohnes dem kranken Manne ſolche Freundſchaftsdienſte und Treubeweiſe gegeben, daſs er noch auf dem Todtenbette dem Sohne das Verſprechen abnahm, dieſen Nonnen ein Bild zu malen. Erſt ſieben Jahre ſpäter hat Anton das Gelöbniſs erfüllt durch das Bild »Chriſtus am Kreuz« mit der auf einen Stein angebrachten Aufſchrift: ne patris sui manibus terra gravis esset hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck. (Catalogue du musée d'Anvers 3. édit. No. 401. Die Anmerkungen dazu.)

Als ein ganz frühes Bild von dem Künſtler führt Kramm aus einem Kataloge der Sammlung von Joſeph Antoine Borgnis, Paris 1804, ein Porträt an mit der Bezeichnung: Anno 1613. A. v. D. f. Aeta. suae 14. Der Katalog beſchreibt es als herrlich und ein Meiſterwerk und folgert daraus die Richtigkeit der oben erzählten Anekdote, daſs der Knabe im Stande geweſen ſei, in dem Bilde von Rubens das Verwiſchte zu malen. (?) Ein anderes Urtheil fällt Kugler über die früheren Gemälde, ſo über drei Bilder im Berliner Muſeum, bei denen ihm das Gepräge noch roher Genialität und Prunken mit geiſtreicher Handfertigkeit vorgeworfen wird. Das eine Gemälde »die Verſpottung Chriſti« iſt noch völlig abhängig von Rubens. „Die Körperformen leiden an einer Derbheit, die ſtellenweiſe geradezu an das Plumpe ſtreift. Die Compoſition zeugt von realiſtiſcher Befangenheit und einem unausgebildeten Geſchmacke, während ein paar prächtige Köpfe bereits den gewandten Charakterzeichner zu erkennen geben.“ 1623 reiſte van Dyck nach Italien, wahrſcheinlich auf Rubens' Rath, wenn nicht einfach der allgemeine Zeitdrang und Rubens und Anderer Vorbild ihn dahin geführt hat. Ohne einen Aufenthalt in Italien galt ein Künſtler nicht für richtig ausſtudirt.

Van Dyck hinterlieſs Rubens zum Angedenken vor ſeiner Abreiſe drei Bilder, ein Portrait von »Frau Iſabella Rubens« ein »Ecce homo« und einen »Chriſtus, gefangen genommen auf dem Oelberg«, welch' letzterem Bilde der Meiſter den Ehrenplatz in ſeinem Hauptſalon einräumte. Rubens ſchenkte dem Scheidenden eins ſeiner ſchönſten Pferde.

Damals ſoll nun — und ſelbſt Campo Weyerman ſagt nur: es wird erzählt — jene berühmte Geſchichte von Saventhem ſich ereignet haben:

Der junge Künſtler zog fürbaſs, kam aber nicht weit. Hübſch, feurig, reich und ſehr empfänglich für die Liebe, erinnerte er ſich, daſs an ſeinem Wege ein Fräulein wohne, dem er gewogen war. Sie wird Anna von Ophem genannt

Digitized by Google

und ſoll die Oberaufſicht über die Hofhunde der Erzherzogin geführt haben. Van Dyck ſuchte die Verehrte auf und vergaſs in ihren Armen Reiſe und Italien. In ſeinen Liebes-Muſeſtunden malte er der Kirche von Saventhem eine heilige Familie, in der die ſchöne Anna und die Ihrigen ihm für die Jungfrau und die anderen Perſonen ſaſsen, und einen heiligen Martin, in dem er ſich ſelbſt auf ſeinem ihm von Rubens geſchenkten Roſſe darſtellte. Erſt nach geraumer Zeit vernahm man in Antwerpen, wo der Verſchollene ſtecke. Und nun ſandte Bouillon-Rubens dem Rinaldo-van Dyck ſeine Ermahnungen und Abgeſandten, um ihn dieſer Armida zu entreiſsen.

Später habe van Dyck dieſe Geliebte wiedergeſehen, aber die Liebe war verflogen, und er hat ſie mit ihren Hunden, deren Namen dabei geſchrieben waren, gemalt. Das Gemälde exiſtirte im Schloſſe von Tervueren. (Michel; Michiels; Menſaert.)

Das ganze Abenteuer wird jetzt in's Gebiet reiner Dichtung verwieſen, zumal ſeit Alphonſe Wauters eine Quittung über 200 fl. für den heiligen Martin gefunden hat. Das andere Bild iſt verſchollen. Franzöſiſche Plünderer ſollen daraus Getreideſäcke gemacht haben. Nun iſt aber der heilige Martin auf Holz gemalt und ſein Pendant, jene heilige Familie, iſt deshalb, wie Michiels bemerkt, höchſt wahrſcheinlich ebenfalls auf Holz gemalt geweſen, wonach die Sack-Geſchichte wegfiele.

Soll man einen Verſuch machen, die Sache zu erklären, ſo kann van Dyck bei der Hundeliebhaberei jener Tage, welche einen Maler auch ſehr häufig zum Hundeportrait zwang, ſehr gut den Auftrag von der Erzherzogin bekommen haben, ihre Hunde zu malen. Er hat ſie und die ſchöne Vorſteherin des Hofhunde-Kennels in Saventhem gemalt und dazu auch für die Kirche jene zwei Bilder. Ob Anna ihm ihre Gunſt geſchenkt hat, ſtehe dahin. Aber nach jenem Hundebilde war leicht eine ſolche Geſchichte von dem verliebten Künſtler fertig. Möglicher Weiſe hat er in Saventhem gemalt, bis nach Verabredung der Gefährte, der Chevalier Nanni, mit dem er die italieniſche Reiſe machen ſollte, ihn abholte. So viel, wenn man nun einmal dieſe hübſcheſte van Dyck-Geſchichte ſich auf ganz gewöhnliche Weiſe erklären will.

Die Hiſtorie von den Saventhem-Bildern hat aber noch ihren romantiſchen Nachtrag bekommen. Michel berichtet, daſs im Jahr 1758 die Kirchenvorſteher den »heiligen Martin« an einen Herrn Hoet aus dem Haag (Gerard Hoet, der Bilderhändler, Herausgeber der Anmerkungen zu van Gool's Leben der Maler und der Preiskataloge?) ohne Wiſſen des Gutsherrn, des Grafen von Konigseck, und der Dörfler um 4000 fl. verkauften. Aber die Bauern rotteten ſich, da ſie ſahen, daſs ihr Heiliger ihnen genommen werden ſollte und ſchon eingepackt wurde, mit Forken, Senſen und Knütteln zuſammen und umſtellten in hellen Haufen mit Weib und Kind die Kirche, um mit Gewalt die Entführung des Gemäldes zu verhindern. Hoet muſste querfeldein nach Brüſſel flüchten und das Bild wurde der Kirche erhalten. 1806 wurde es von den Franzoſen unter Truppenſchutz weggenommen und nach Paris gebracht, wo es bis zum Jahr 1815 im Louvre verblieb. Dann ward es der Dorfkirche zurückgegeben. Ein reicher Amerikaner, ſo berichtet Michiels weiter, dem die Bauern dies erzählt haben, hat vor bald dreiſsig Jahren 100,000 frs. für das Bild geboten, auf welche Weiſe er es auch bekäme. Dafür wollten es einige ſcrupelfreie Perſonen Nachts ſtehlen.

Digitized by Google

Aber Hunde machten Lärm, und die Spitzbuben hatten kaum Zeit ſich zu retten. Seitdem ſchläft ein Wächter in der Kirche. So Michiels; mag er die Verantwortung übernehmen.

Das berühmte Bild zeigt den Heiligen als ſchönen jugendlichen Ritter auf einem frieſiſchen, kleinköpfigen, hoch- und zottelbeinigen feurigen Roſſe. Neben ihm auf der einen Seite ein Reiter, auf der andern ein ſitzender und ein knieender Bettler. Der heilige Martin, eine Rafaeliſch beeinflufste jugendliche Erſcheinung mit Barett, im mittelalterlichen Harniſch und mit römiſch nackten Beinen und Stiefeln faſst mit der graziöſen van Dyckiſchen Handbewegung der Linken den Mantel, während er mit der Rechten den langen, durch die Haltung nur in der Schneide ſich zeigenden langen Korbdegen hält. Die Hauptfigur unten, der mit dem Rücken uns zugekehrte Bettler, iſt ein Act-Bravourſtück nach Poſe und Bewegung.

Von weiteren Reiſegefährlichkeiten wird nichts berichtet. Man weiſs nicht, welchen Weg van Dyck, ob über Frankreich oder durch Deutſchland, nach Italien nahm. Er ging ſcheint es, zuerſt nach Venedig, wo er Tizian, Giorgione und die anderen Heroen ſtudirte. Welche Tage höchſten Genuſſes muſs er in Venedig verlebt haben. Angeſichts der Meiſterwerke, vor denen ihm mit einem Blicke geiſtig und techniſch ſo manche Erleuchtungen kommen muſsten und vor denen er die Berechtigung ſeines Weſens und der Eigenart ſeiner Ziele nun in ganz anderer Freiheit als unter dem Eindruck der anders gearteten Rubensſchen Gröſse und dramatiſchen Energie empfinden konnte.

Seitdem ſtand feſt, daſs er kein Epigone, ſondern ein Genoſſe ſeines groſsen Meiſters auf einem eigenen Gebiete wurde.

Von Venedig ging er nach Genua. Schnell war er als ausgezeichneter Künſtler in den erſten Häuſern der reichen Stadt bekannt und in Anſpruch genommen. An's Unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeiſt in Genua hinterlaſſenen Bildniſſe, ſagt Burckhardt im Cicerone. Er malte Portraits für die Familien der Balbi, Raggi, Brignoli, Pallavicino, Spinola und Anderer, darunter die Reiterbilder von Ant. Giulio Brignole und Gio. Paolo Balbi. Ein Bildniſs im Palaſte Filippo Durazzo, die ſitzende Dame in weiſser Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold, nennt Burckhardt das Schönſte, welches Genua überhaupt beſitzt.

Nach einiger Zeit ging van Dyck nach Rom, wo er im Hauſe des Cardinals Bentivoglio, des früheren Nuntius des Papſtes am Hofe zu Brüſſel, Aufnahme fand. Für dieſen malte er eine Paſſion und des Cardinals Portrait, jetzt im Pal. Pitti. Schon Bellori ſagt, daſs van Dyck dabei ſeinen Pinſel in gute venetianiſche Farben getaucht habe, und Burckhardt's Urtheil lautet darüber: ganze Figur, ſitzend, höchſt vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei. Auch zwei Portraits von Sir Robert Shirley und ſeiner Gemahlin im orientaliſchen Coſtüm (jetzt in Pethworth) fallen nach Carpenter in dieſen römiſchen Aufenthalt. Shirley war damals als Abgeſandter des Schahs von Perſien an den Papſt geſchickt, um Hilfe gegen die Türken zu erflehen. Ein Reiterbild des Don Carlo Colonna, im Pal. Colonna pathetiſch mit Symbolik ausſtaffirt, ſowie andere Portraits der Colonna, Braſchi u. A. gehören dieſer Zeit an.

Nach Soprani (1674) blieb van Dyck zwei Jahre in Rom. Seine unangenehme Stellung zu der berühmten und wegen ihres Lebenswandels und ihrer Klobigkeit

Digitized by Google

auch berüchtigten Niederländiſchen Schilderbent ſoll ihn von dort vertrieben haben. Er fühlte ſich nur wohl in vornehmem Weſen, liebte Luxus in ſeinem Hauſe und ſeiner Toilette. Rohe Sitte und Lebensart, wüſtes Zechen und wilde niedere Wirthſchaft waren ihm zuwider. Er war von Hauſe vermögend, verdiente viel und war der Maler der Ariſtokratie. An Rubens hatte er geſehen, daſs auch

Portrait des Syndicus Meerſtraten. Caſſeler Galerie.

der Künſtler in ſeiner Lebensart und Bildung Niemandem nachzuſtehen braucht und es zum Höchſten, wie in Kunſt, ſo im Leben bringen kann. Das gab nun bald Reibungen der derben Bentbrüder mit dem pittore cavalieresco, wie man ihn allgemein in Rom bezeichnete. Sie fingen an, ihn zu beſpötteln und ihn, der ſie faul und unmäſsig nannte, herabzuſetzen. Seine Zeichnung ſei uncorrect und ſein Colorit ohne Kraft. Van Dyck überlieſs ſeinen groben Landsleuten das Feld und kehrte nach Genua zurück; von da ging er bald nach Palermo. Hier malte er

den Vicekönig Philibert von Savoyen und die erblindete Malerin Sofonisba Anguiſſola, welche kennen gelernt zu haben er ſich nach Bellori's Bericht glücklich geſchätzt, und von welcher er erklärt habe, daſs er aus ihrer Unterhaltung über ſeine Kunſt mehr Aufklärung als aus den Werken der berühmteſten Meiſter geſchöpft habe. Doch die Peſt brach während ſeines Aufenthaltes in Palermo in Sicilien aus und trieb ihn ſchnell nach Genua zurück, wo er für Philibert das berühmte Altarbild der Madonna del rosario fertig malte. Von dem Bildniſs des Prinzen Thomas von Savoyen, welches er ebenfalls in Sicilien gemalt haben ſoll, jetzt in Turin, ſagt Burckhardt: der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel iſt eins der groſsartigſten Bildniſſe, die je gemalt worden sind.

Nach Turin begleitete er die Gräfin Arundel; geraume Zeit war er auch in Florenz, wo ſein Freund und Stadtgenoſſe Juſtus Suſtermans (1597—1681) ſich angeſiedelt hatte und zum Verwechſeln ähnlich wie van Dyck malte.

Wie dieſer von der italieniſchen Kunſt nahm, ſo gab er auch. Sein Vorbild regte bei den Italienern vielfältige Nachahmung an.

Ende des Jahres 1626 kehrte er in die Heimath zurück.

Man weiſs nichts Näheres über die Zeit nach ſeiner Heimkehr. Weil er neben Rubens kein Epoche machendes Aufſehen erregen konnte, denn er hatte nichts, was nicht der groſse Rubens auch beſaſs, wenigſtens wenn er wollte, hat man wahrſcheinlich die ſchönen Geſchichten erfunden, daſs es ihm ſehr ſchlecht ergangen ſei, daſs ein dicker Brauer ihm abgeſchlagen habe, ſich für zwei Piſtolen malen zu laſſen, daſs ſeine Bilder verkannt, zurückgewieſen, durch Rubens protegirt wären und Anderes. Daneben hat man Rubens ſeine Tochter van Dyck zur Ehe anbieten laſſen, die dieſer aus Liebe für die Mutter ausgeſchlagen habe. Rubens hatte damals gar keine Tochter, ſondern nur zwei Söhne aus erſter Ehe, und Frau Iſabella Rubens war vor Heimkehr van Dyck's Mitte des Sommers geſtorben. Die Geſchichte von den Mönchen zu Kortryck (Courtray), für welche er die Aufrichtung des Kreuzes malte und welche ſich ſo unanſtändig in der Schätzung des Bildes benommen haben ſollten, iſt ebenſo nichtige Erfindung, richtiger Lüge, wie Anton's Brief von 1631 beweiſt.

Van Dyck erhielt wahrſcheinlich ſogleich genügend viele und bedeutende Aufträge. Ob er nicht früher, ſondern erſt jetzt von Friedrich Heinrich nach dem Haag berufen worden iſt, ſei dahingeſtellt. In das Jahr 1627 wird die Kreuzigung in der Kathedrale von Mecheln geſetzt. Für die Auguſtiner Mönche in Antwerpen und die St. Michels-Kirche zu Gent malte er im nächſten Jahre die Altar-Bilder. In dieſem Jahre 1628 trat er in die Genoſſenſchaft der heil. Jungfrau, von der wir ſchon oben ſprachen, und malte für ſie das Bild der heiligen Roſalie mit Maria und dem Chriſtuskinde und Peter und Paul, ſo wie 1630 die h. Jungfrau mit dem Prämonſtratenſer Hermann, beide Werke 1776 nach Wien entführt. Das herrliche Roſalie-Bild war ſein Gegenſtück zu dem Rubens'ſchen Ildefonſo-Altar. 1629 malte er zur Erfüllung ſeines Gelöbniſſes jenen Chriſtus am Kreuz; noch dreiſsig andere Altarbilder werden für dieſe Jahre genannt auſser den zahlreichen Portraits, welche in dieſe Zeit fallen. Man hat ſogar eine Reiſe nach Deutſchland vermuthet, weil Guſtav Adolf, Ferdinand II., Wallenſtein, Tilly u. ſ. w. ſich unter den Köpfen ſeiner berühmten Sammlung finden. Möglicher Weiſe hat er dieſelben jedoch nicht alle nach eigener Anſchauung gezeichnet.

Van Dyck hatte längſt ſeine Unabhängigkeit von Rubens erlangt. In Gewalt,

Digitized by Google

momentanem Kraftausdruck und Unmittelbarkeit der Handlung, in dem mächtigen Griff, wie Rubens packt, ebenſo in Compoſition, in Geſtaltung und Colorit, verſuchte er nicht mit dem groſsen Meiſter und Freunde zu wetteifern. Er hat nichts Titaniſches, Ueberſtrotzendes. Wohl hat auch er Gröſse; aber er ſucht ſie in Einfach-Edlem. Er componirt dafür nicht ſo eng beiſammen, wie Rubens dramatiſch zuſammenfaſſend liebt, ſondern hält ſeine Perſonen weiter, oft zu weit, auseinander. Jenes natürliche Compoſitionsgefühl, welches Rubens beſeelt, ſo daſs die Gruppen immer ſchön zur Einheit zuſammenſchlieſsen, fehlt ihm. Er ſieht das Ganze nicht ſo als ſicheres fertiges Bild des einen Momentes vor ſeinen Augen. Er geht aber mit einem tiefen Gefühl der ſeeliſchen Bewegungen an das Werk, und wo darin die Hauptſache liegt und er ſich darin auseinanderbreitet, iſt er herrlich, ja groſsartig in Einfachheit und Schönheit. Der Reichthum und die Beweglichkeit der Phantaſie des Lehrers, der je nach dem Stoffe plump, cyniſch, lüſtern, tüchtig ernſt, launig, idylliſch ſchön, edel, erhaben, coloſſaliſch, überſtürzend, gargantuaniſch und titaniſch fein konnte, iſt ihm nicht gegeben. Das Reizende, das Schöne, das Edle, feine Luſt, ſinnlicher Wohlgenuſs und dann der Schmerz — das iſt ſeine Scala. Er iſt eine weiblichere Natur. Darin allerdings weicht er in ſeiner Weiſe Niemandem.

Feinerer Subjectivität Ausdruck war ſeine höchſte Stärke. Rubens hatte ihn das gelehrt, aber van Dyck wurde darin der feinſte Virtuoſe. In dieſer Zeit verloren auch im Norden die höheren Stände jene Gleichmäſsigkeit und Gebundenheit, welche ſo lange für Charaktere und Geſichter herrſcht, als noch nicht der Bann alter Sitte und feſten Glaubens gebrochen und der ſubjective Menſch noch nicht zu der gut oder ſchlimm wirkenden Einſicht gekommen iſt, daſs er mit ſeinem Denken auch ein Stück Weltbedeutung ſei, und ſein oder Anderer Schickſale mache. Die Geiſter erlitten damals einen Umſchwung, für den wir an die beginnende Philoſophie erinnern. Das weibliche Geſchlecht blieb in der Entfaltung der Subjectivität Anfangs zwar eine Zeit lang hinter dem männlichen zurück, holte dann aber ſchnell das Verlorene ein und half an der Ausbildung des Gefühlslebens mit all ſeinen wirkſamen Mitteln, ja nahm vielfach die Spitze für die neue Bildung, welche nach den verſchiedenſten Richtungen und nicht immer in günſtigſter Weiſe dieſen Einfluſs verſpürte und an Kraft und männlicher Gröſse ſo viel einbüſste, wie ſie an Zierlichkeit und höfiſcherem Weſen gewann. Aus den eigenwilligen Baronen wurden höfiſche Cavaliere, aus den plumpen wurden feine Genuſsmenſchen, aus den groben Dreinſchlägern feine Intriguanten, aus den Nichtsdenkern, die mit Becher, Hunden, Roſſen, Jagden ihre Zeit ausgefüllt hatten, unruhige Köpfe und kluge Parteirechner, die nach dem Winde, der wehte, ſchauten. Auch die Frauen waren nun in den höheren Ständen nicht mehr blos lieblich, ſinnig, hold, keuſch, würdig, hausmütterlich ſorgſam u. ſ. w. anzuſchauen, wie ſie es faſt überall noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts waren, wo ſie ſolches Gepräge zeigen, wie wir es jetzt nur etwa in eingeſchränkten bürgerlichen Schichten unſerer Kleinſtädte finden, ſondern ſie haben eigenartige Phyſiognomien bekommen und zeigen in unendlicher Mannigfaltigkeit die Züge eigenartigen Seelenlebens und Charakters. In ſolchen Zeiten tauchen immer Aſpaſia's auf. Damals lieferten die höchſten Stände ſelbſt ſolche Erſcheinungen.

Für diese Geſellſchaft war van Dyck der Mann. Das groſse bürgerliche Geſchlecht jener Tage zu ſchildern, waren die Maler des freien Hollands da.

Digitized by Google

Rubens ist diese Jahre von 1626 bis nach 1630 kaum in Antwerpen zur Ruhe gekommen. Der ruhmreiche Abschluss seiner Friedensbemühungen war seine Mission an den Hof Karl's I.; erst gegen Ende 1630 richtete er sich durch seine zweite Heirath mit Helene Fourment gleichsam aufs Neue in Antwerpen wieder ein.

Auch neben diesem Grössten war van Dyck's Atelier hoch berühmt. Maria von Medicis besuchte auch ihn und bewunderte seine Tizian-Sammlung (wahrscheinlich Copien). Aber der jüngere Mann mochte wohl nicht neben Rubens den zweiten in Antwerpen machen und begann seine Blicke auf London zu richten.

1628 hatte sein Gönner, der Graf Arundel, den Nebenbuhler Buckingham durch dessen Tod verloren und war bei Karl in Gunst gestiegen. 1629 kaufte der König durch Endymion Porter ein Gemälde van Dyck's: „Rinaldo und Armida" um 78 £. Im Frühling 1632 geht dann unser Künstler selbst nach England. Er wird mit grösster Aufmerksamkeit empfangen, Anfangs bei Eduard Norgate, einem Verwandten Gerbier's und Agenten und Schützling Arundel's logirt (gegen 15 sh. tägliche Vergütung für ihn und seine Diener nach Erlass vom 21. Mai 1632), dann wird ihm auf Veranstaltung des Königs in Blackfriars eine Wohnung gegeben, mit einer Sommerwohnung zu Eltham in Kent. In den Staatsarchiven befindet sich noch der Beweis der Fürsorge des Monarchen für ihn in einem Zettel, auf dem die Worte Sir Fr. Windebanke's stehen: Choses à faire. Parler à Inigo Jones d'une maison pour van Dike. — Cornelius Janssen und Mytens waren die Portraitmaler des Hofes, Letzterer als Hofzeichner des Königs mit 20 £ Jahrgehalt. Van Dyck wurde schnell als „Principal peintre ordinaire de Leurs Majestés à St.-James" über sie erhöht. Mytens räumte ein paar Jahre später das Feld.

Der König schenkte dem Meister-Schüler Rubens' seine höchste Gunst, wie er sie vorher dem Meister selbst bewiesen hatte. Schon am 5. Juli 1632 wurde van Dyck zum Ritter ernannt und decorirt, d. h. mit einer goldenen Kette und dem diamantenbesetzten Medaillon-Bild des Königs begabt. Karl kam öfter in seiner Barke von Whitehall zum Besuch in das Atelier des Künstlers, welcher für die hohe Aristokratie der Löwe des Tages wurde. Was schön und vornehm war, musste sich von ihm malen lassen. Ein Lieblingsbild von ihm war das mehrfach wiederholte Portrait der schönen Gattin seines (katholischen) Gönners, der Lady Venetia Digby, einmal in der Allegorie, welche die schöne Frau als Tugend darstellt, die eine Hand nach zwei weissen Tauben ausstreckend; um den anderen Arm ringelt sich eine Schlange: Seid fromm wie die Tauben, aber klug wie die Schlange. An den Würfel unter ihren Füssen sind als Sclaven angeschmiedet die doppelgesichtige Lüge, der wüthende Zorn, der hagere, schlangenhaarige Neid und die profane Liebe mit beschnittenen Flügeln, gebrochenem Bogen, zerstreuten Pfeilen und ausgelöschter Fackel, und dazu andere nackte Figuren, während oben schwebende Engel musiciren und drei davon die Klugheit krönen; auf der Guirlande zu ihren Häupten stehen die Worte Juvenals: nullum numen abest si sit prudentia.

Darin, wie früher schon in einigen italienischen Portraits, zahlte auch van Dyck der in die Allegorie verliebten Zeit seinen Zoll. Doch that er das, wie bekannt, nur ausnahmsweise. Ihm genügte die einfache Wiedergabe der Gestalt, wie sie in seinem künstlerischen Auge sich wiederspiegelte, ähnlich, lebendig und doch veredelt und in die ihm eigenthümliche Grazie und Noblesse getaucht, in welcher er, der Flanderer, das Seitenstück in seinem Realismus etwa zu einem

Digitized by Google

Idealiſten wie Torquato Taſſo abgab, dem ſich auch Alles gefühlstief, weich, glühend und ſchönheitsvoll geſtaltete.

Kein Wunder, daſs ſich Alles zu ihm drängte. Denn in ſeinen Bildern ſah der Adel das Ideal, wie er zu erſcheinen wünſchte. Van Dyck's Portraits waren die Muſter edlen Anſtands und ſchöner Grazie. Das Gold, das man dem Künſtler in die Kaſſe warf, war in ſolcher Weiſe überreichlich von ihm verdient. Am

Bildniſs des Kupferſtechers Leroy.
Facſimile einer Radirung von van Dyck.

17. October 1630 ſprach ihm der König ein jährliches Gehalt von 200 £ zu. Mit Portraits verdiente van Dyck ungeheure Summen bei unermüdlichem Fleiſse, höchſter Geſchicklichkeit und Sicherheit und wohl regulirtem Geſchäftsbetriebe. Auch er malte ſo wenig wie Rubens ſeine Bilder allein. Er ſkizzirte die Geſtalt, malte die Köpfe, liefs ſich die Anzüge ſchicken; mehrere durch und durch auf ſeine Weiſe eingeübte Gehilfen malten das Bild, bis er dann die letzte Hand daran legte. Für die Hände hielt er eigene ſchönhändige Modelle. Bei manchen Bildern war er ſehr genau, und die betreffende Perſönlichkeit muſste oft tagelang ihm ſitzen; für gewöhnlich dauerte eine tägliche Sitzung nur eine Stunde. Dann kam ein Anderer an die Reihe.

Digitized by Google

Strömte das Gold ihm zu, ſo gab er auch mit verſchwenderiſchem Gleichmuth es wieder aus. Er rivaliſirte an Luxus mit dem hohen Adel. Er hielt offenes Haus. Seine Clienten muſsten wohl zum Eſſen bei ihm bleiben, damit er ſie bei dem Wohlgenuſs der feinſten Tafel in voller Ungezwungenheit ſehen und ihr Weſen erfaſſen könne, oder ſchöne Muſik, die er ſehr liebte, muſste die Langeweile der Portrait-Sitzung verſcheuchen.

Sein Herz war noch immer das alte in leichter Empfänglichkeit für ſchöne Frauen. Liebesabenteuer gehörten damals zum ariſtokratiſch guten Ton. Die Puritaner hatten in dieſer Hinſicht nur zu viel Veranlaſſung über Babylon zu grollen und den Tag herbeizuwünſchen, wo ſchon ſie, und nicht erſt der Himmel, mit den leichtfertigen Sündern in's Gericht gehen könnten.

Von ſo manchen Erzählungen über van Dyck's Liebesaffairen mit Frauen und Maitreſſen nur die eine: als die ſchwere Zeit nun doch für den König anbrach, wozu bekanntlich deſſen Verſchwendung und die langjährige ſchlechte Finanzpolitik die nächſte Veranlaſſung gab, da ſagte eines Tages Karl im Geſpräch mit dem Grafen Arundel über die Finanznoth zu van Dyck: „Und Sie, Ritter, kennen Sie auch die Verlegenheit, ein paar tauſend Pfund aufzutreiben?“ „Ja, Sire,“ erwiderte van Dyck, „wer offene Tafel für ſeine Freunde und offene Börſe für ſeine Geliebten hat, der findet ſchnell das Vacuum in ſeinen Käſten.“

Die Hiſtorienbilder ſind nicht ſo ganz von van Dyck vernachläſſigt, wie man gewöhnlich ſagt. Ueberhaupt ſind die Berichte von dem ihn verzehrenden ſinnlichen Leben, ſeiner Geldgier, zunehmender Flüchtigkeit und Entwerthung ſeiner Arbeit bei Angſt vor Mangel wohl zum Mindeſten ſehr übertrieben. Den Erzählungen, daſs er ſich der Goldmacherei zugewendet und bei den Dämpfen und Säuren ſeine Geſundheit noch mehr ruinirt habe, mögen wir gar keinen Werth beilegen und halten ſie für ein erfundenes Gegenſtück zu jener Hiſtorie, nach welcher Rubens den Goldmacher Meiſter Brendel zu London lachend abfertigte.

In der Zeit, wo er geiſtig und körperlich ſinkend genannt wird, hat er verſchiedene ſeiner ſchönſten Werke geſchaffen; ſo das berühmte Louvrebild von König Karl I., mit dem Bentivoglio-Bildniſs zu den ſchönſten Portraits der Welt gerechnet. Und gerade in dieſer Zeit iſt all' ſein Sehnen darauf gegangen, nun dem Gröſseſten ſich widmen zu können und neben Rubens Whitehall zu ſchmücken. Die Errichtung des Hoſenband-Ordens durch Eduard III. ſollte ihm zur Darſtellung zufallen.

Aber das Geld fehlte. In der Summe, die van Dyck gefordert haben ſoll, 75,000 £, iſt unſeres Erachtens einfach eine Null zu viel, wie ſchon der Vergleich mit Rubens' Forderungen ergiebt. Karl konnte das Nothwendigſte nicht auftreiben, geſchweige denn an ſolche neue Ausgaben für Bauten und Wandmalereien denken. Muſsten doch ſelbſt van Dyck für ſeine Bilder bedeutende Abzüge von ſeinen, nicht ſo gar hohen Forderungen gemacht werden, während man ihm zu gleicher Zeit nicht einmal ſeine jährliche Penſion richtig auszahlen konnte und ihre Schuld sich anhäufte.

Mittlerweile hatte van Dyck ſich verheirathet, oder man hatte ihn ſeitens des Hofes verheirathet, um ihn, wie es heiſst, ſeinem ausſchweifenden Leben zu entreiſsen. Als ob eine Frau einen Wüſtling umſchaffen könnte! Andere Abſichten, eine Dame der hohen Ariſtokratie, Lady Catharine Wetton, verwittwete Lady Stanhope zu heirathen, waren Sir Anton miſsglückt. Er heirathete, wann —

Digitized by Google

iſt nicht genau bekannt, Fräulein Marie Ruthven, damals im Hofhalt der Königin Henriette und eine der ſchönſten jungen Damen ihrer Zeit. Sie beſaſs kein Vermögen. Ihr Vater, fünfter Sohn des Lord Ruthven, Grafen von Gowrie, war ein berühmter Arzt. Ihre Tanten waren die Herzoginnen von Montroſe und Lenox und die Gräfin von Athol. In dieſer Hinſicht hatte ſeine Frau einen Stammbaum, wie ihn der ariſtokratiſche Kaufmannsſohn von Antwerpen nur begehren konnte.

Gegen 1640 geſtaltete ſich die Lage der Dinge in England ſo düſter, daſs van Dyck Veranlaſſung hatte, nach einem geſicherten Aſyl während des beginnenden Sturmes der ſchweren Religions-Revolution auszuſchauen, in welcher Cromwell's Eiſenfauſt Kronen und Scepter, die Schwerter der Cavaliere und allen Pomp der nach der abſoluten Macht ſtrebenden Königspartei und des romaniſch- und katholiſch-beeinfluſsten Hof-Adelsweſens zerbrach.

Rubens ſtarb im Mai 1640. Van Dyck reiſte im Herbſt nach Antwerpen, vielleicht um ſelbſt zu ſehen, wie weit es ſich dort lohne, die künſtleriſche Erbſchaft ſeines groſsen Lehrers und Freundes anzutreten. Er muſs wenig befriedigt von den dort gemachten Beobachtungen geweſen ſein. Auch war er wohl ſchon krank und von der inneren Unruhe eines Leidenden getrieben; ſo konnte das ſtille Antwerpen dem verwöhnten Günſtling des Hofes ſchwerlich genügen. Im Januar 1641 finden wir ihn dann in Paris, wo er die Aufträge für die Ausſchmückung der groſsen Louvre-Galerie zu erhalten hoffte. Doch Pouſſin wird erſt vorgeſchoben, und Vouet erhält ſie dann durch ſeine Intriguen.

Mit getäuſchten Erwartungen kehrte er nach England zurück. Er mochte ſich auch in ſeiner Ehre verpflichtet fühlen, nicht an ſeine Selbſtrettung allein zu denken, wo nun Alles dem Schickſal der Entſcheidung durch die Gewalt zudrängte, nachdem der ſchwache König feiger Weiſe den Sturm zu beſchwichtigen geſucht hatte, indem er im Mai 1641 das Todesurtheil Lord Straffords, eines Gönners von van Dyck, unterzeichnete.

Die Reiſe Karls nach Schottland, das iriſche Blutbad, die Selbſtbewaffnung der engliſchen Nation folgten. Das Königthum, das Adelsregiment und der Papismus — der drohende Papismus vor Allem, waren die Gräuel in den Augen der puritaniſchen, demokratiſchen Parteien. Van Dyck's Blüthezeit war um. Eine andere Aera zog herauf. Er ſollte ſie nicht mehr erleben.

Der Künſtler wurde ſchwer krank. Karl I. ſoll trotz ſeiner Geldnoth ſeinem Leibarzt 300 £ verſprochen haben, wenn er van Dyck's Leben rette. Aber es gab keine Hilfe mehr. Der groſse Maler ſtarb zu Blackfriars am 9. December 1641, noch nicht 43 Jahre alt, und wurde beſtattet in St. Paul neben dem Grabe von John of Gaunt. Acht Tage vorher war ihm eine Tochter, Juſtiniana, geboren.

Er ſtarb durchaus nicht in Dürftigkeit. Sein Teſtament, fünf Tage vor ſeinem Tode gemacht, iſt erhalten (abgedruckt bei Carpenter). Das (väterliche?) Vermögen in Antwerpen an Geldern und Gütern (auſser zwei Obligationen, im Betrage von 4000 £), welches ſeine Schweſter, die Kloſterfrau Suſanna in Händen hatte und verwaltete, hinterläſst er dieſer Schweſter, damit ſie mit den Renten ſeine (uneheliche) Tochter, Maria Thereſa van Dyke, erziehe. Stirbt Suſanna, ſo erhält Maria Thereſa das Geld unter Vormundſchaft von vier andern Frauen des Kloſters der Suſanna. Desgleichen ſoll aus den Renten ſeine Schweſter Iſabella 250 Gulden erhalten. Stirbt Schweſter Suſanna und die Tochter Maria Thereſa, ſo fällt das

Digitized by Google

Geld an ſeine eheliche Tochter Juſtiniana. All ſein Vermögen in England, Geld, Gemälde, ausſtehendes Geld und was er nur beſaſs oder man ihm ſeitens der Krone und der Nobility noch ſchuldete, gehört zu gleichen Theilen ſeiner Frau und ſeiner ſoeben geborenen Tochter. Doch ſoll ſeine Frau nur die Zinſen von den auf Intereſſen angelegten Geldern erhalten; beim Todesfall der legitimen Tochter

König Karl I. von England. Galerie des Louvre.

ſoll die uneheliche für die Hälfte eintreten. Seiner Tochter Juſtiniana beſtimmt er bis zum achtzehnten Jahre Catharina Cowley als Erzieherin, für welche das Jahrgeld ausgeſetzt wird u. ſ. w. Genug, das Teſtament macht den Eindruck, daſs ein reicher Mann und ſorgſamer Verwalter und ein gegen ſeine durch Vater und Mutter geſchädigte illegitime Tochter treu-zärtlicher Vater disponirt, der genau iſt in Vermögensangelegenheiten. Durch dies Dokument wird viel Gerede über ſeinen wirthſchaftlichen Niederbruch in den letzten Jahren hinfällig.

Digitized by Google

Sir Anton's Wittwe hat noch zwei Mal wieder geheirathet. Seine Tochter Juſtiniana heirathete gleichfalls zwei Mal. Die ausſtehenden beträchtlichen Summen waren in den Zeiten, welche van Dyck's Tode folgten, nicht beizutreiben. Die Tochter erhielt ſpäter von Karl II. eine Anfangs unregelmäſsige, dann feſte Penſion.

Man unterſcheidet gewöhnlich drei Perioden in der Entwicklung van Dyck's: die erſte, in welcher er Rubens' Stile folgt und, wie es dem Nachahmer zu gehen pflegt, oftmals übertreibt; die zweite, in welcher er unter dem Einfluſs der Venetianer gewaltſame Actionen vermeidet und in den geſteigerten ſeeliſchen Ausdruck das Hauptgewicht legt, wobei auch die feurige Heftigkeit des Rubens'ſchen Colorits übergeht in die ſatte Gluth und leuchtende Klarheit der Venetianer; endlich die dritte Periode, die ſeiner engliſchen Zeit, mit kühlerer, blaſſerer Palette, entſprechend dem damals modiſchen ariſtokratiſchen Weſen, das auch in der Farbe reſervirt und gedämpft zu erſcheinen liebte. Für die Früh-Periode wirft man ihm wohl eine gewiſſe Rohheit, für die ſpätere Zeit Blaſirtheit, leichtfertige Mache und Abnahme der Kraft vor. Die unmittelbar unter den italieniſchen Eindrücken gemalten Bilder gelten für die ſeiner höchſten Meiſterſchaft. Im Allgemeinen mag dies als richtig gelten, doch ſehen wir ſchon bei dem Bilde des h. Martin von Saventhem, daſs die Abhängigkeit von Rubens nicht buchſtäblich zu nehmen iſt und van Dyck ſich ſchon vor der italieniſchen Reiſe unabhängig genug fühlte, dem eigenen Zuge ſeines Genius zu folgen und ſich ſeine Ideale auch anderwärts als unter den Rubens-Geſtalten von Fleiſch- und Muskelmännern zu ſuchen. Es wäre auch ſonderbar, anzunehmen, daſs Rubens nicht in der Leitung ſeines begabten Schülers Rückſicht auf deſſen zum Schönen und Feinen drängende Individualität genommen und ihn ſeiner Eigenthümlichkeit gemäſs gefördert habe. Die Erzählungen von ſeiner Eiferſucht können ebenſo gut dahin gedeutet werden, daſs er ihm rieth, die eigenen ſeiner Natur zuſagenden Wege zu wandeln, ſtatt bei anders gearteter Anlage an dem Verſuche zu zerſchellen, mit ihm, Rubens, an Kraft und momentaner Gewalt der Action zu wetteifern.

Ueber die Abnahme ſeiner Kraft in den letzten Jahren gaben wir ſchon oben unſere Anſicht. Daſs manches Portrait, welches er abgab, ſeinem Rufe nicht entſpricht, iſt leicht zuzugeſtehen und erklärt ſich aus der vielen Atelierarbeit, die er lieferte und die zum gröſsten Theile von den Gehilfen, gewiſs oft ohne die nöthige Anſchauung von der zu malenden Perſon ausgeführt wurde. Deswegen brauchte er weder abgearbeitet noch verlebt, nur hinſichtlich des Geldverdienſtes ſo wenig ſcrupulös zu ſein wie Andere, die, mit ihm in gleicher Lage, nicht ohne Beihilfe allen Beſtellungen gerecht werden konnten.

Auch in anderer Beziehung gilt es, von einer Einzelheit nicht zu ſehr auf das Allgemeine zu ſchlieſsen. Wer weiſs z. B., welche Gründe ihn bewogen, dem Bilde Karl's I, das (von der Du Barry um 24000 Frs. gekauft) jetzt eine der berühmteſten Zierden des Louvre iſt, den eigenthümlich gedämpften ſilbergrauen Ton zu geben? Der Saal, für den ein Bild beſtimmt iſt, kann durch ſeine Farben beſtimmend ſein. Gerade ein feingebildeter Künſtler wählt am ſorgſamſten die Behandlungsart. Hätte van Dyck Karl I. kräftig im gewohnten Portraitſtil ausführen wollen, dann hätten auch Roſs, Stallmeiſter, Page und Landſchaft dem entſprechend gemalt werden müſſen — in welchem Falle das Bild in dem Rahmen zu überladen geworden wäre —, oder er hätte ſie nur ſkizziren und zurückhalten

Digitized by Google

müſſ n, wodurch eben ein Anderes entſtanden wäre, als es ſein ſollte: ein Stimmungsbild.

Nachdem van Dyck einmal ſeine Reife erlangt hatte, war er auch der Meiſter, für jedes Gemälde den richtigen Ton zu treffen: So läſst er im gewöhnlichen Portrait alles Nebenwerk der Erſcheinung der Perſönlichkeit dienen, so liebt er es, die nach damaliger Sitte meiſt ſchwarzgekleideten Figuren der Art vor eine graue Marmor-Architektur zu ſtellen, daſs an der einen Seite oder oben ein rother Vorhang angebracht iſt, auf der anderen Seite ein Stück blauweiſsen Himmels ſichtbar wird. In der einfachſten Weiſe gewinnt er dadurch die nothwendigen Contraſte; die Figur bleibt die Hauptſache, von der nichts ablenkt, und doch hat ſie vornehmen, nicht ganz gleichgiltigen Hintergrund. Wenn er in einer Danaë goldig klar iſt, in ſeinen heiligen Familien den Zauber des Lichts und milden ſchönen Colorits entfaltet, ſo taucht er ſeine Schmerzſtücke auch coloriſtiſch in Wehmuth, Düſterniſs oder Zerriſſenheit, wie er den Himmel geſtaltet und mit deſſen Licht und Dunkel Alles umfängt, verſöhnend Licht im Dunkel zeigt oder mit den gedämpften Farben die Empfindung dämpft.

Die Galerien und Paläſte in Italien und England, die Kirchen ſeiner Heimath, die Galerien von Paris, Wien, Berlin, Dresden, München, St. Petersburg, Antwerpen, Brüſſel u. ſ. w. zeigen ſeine Werke. Etliche ſeiner Hiſtorienbilder ſtehen in jeder Hinſicht in gleichem Range mit den gröſsten Meiſterwerken der Malerei. Im Portrait gilt daſſelbe für ſeine berühmteſten Leiſtungen. Was ſein Mittelmaſs als Bildniſsmaler anbelangt, ſo kommt ihm darin bei der groſsen Anzahl der von ihm gemalten Perſonen — man zählt gegen 280 — Niemand gleich. Seine beliebteſten Stoffe aus der chriſtlichen Hiſtorie waren die Kreuzigung und die Beweinung Chriſti (jene nach Kugler zwölf, dieſe elf Mal). Maria, Magdalena und Johannes ſind auſser Chriſtus ſeine Lieblingsfiguren; dazu auch noch St. Sebaſtian. Der Rubensſche Chriſtus der Kreuzaufrichtung und deſſen ſchöne weibliche Renaiſſance-Geſtalten haben ſeine Phantaſie für immer gefangen genommen. Auch ihm wird Chriſtus zu der göttlichen Herosgeſtalt, die uns unwillkürlich an den herrlichen, auch ſterbenden Licht-Gott unſerer Vorfahren, an Balder, erinnert. Sein Ideal für die Frauen und Jungfrauen zeigt van Dyck uns, dem entſprechend ſchön, in der Jungfrau Maria.

Bemerkungen.

Van Dyck hat auch eine Anzahl von Bildern ſelbſt geſtochen. (Siehe Carpenter.) Berühmt iſt ſeine Sammlung von Portraits: Icones principum virorum etc. Antwerpen 1636. Vollſtändige Sammlung ſeiner Bildniſſe in: Iconographie etc. Amſterdam 1759.

Für van Dyck's Lebensbeſchreibung gilt das Wort, daſs manches Thun der Schriftſteller nichts Anderes iſt, als Korn von einem Sack in einen andern ſchaufeln.

Das beſte Werk für van Dyck's Biographie iſt bisher: Pictorial notices, consisting of a memoir of Sir Anthony van Dyck with a descriptive catalogue of the etchings executed by him etc. Collected from original documents in Her Majesty's statespaper-office etc. By Will. Hookh Carpenter. 1844. (Soll nur in 250 Exemplaren abgezogen ſein und daher ſchwer zugänglich.) Hier iſt die franzöſiſche Ueberſetzung von Hymans (1845) benutzt.

Unter den gewöhnlichen Werken über die Geſchichte der flandriſchen Maler iſt Michiels, Histoire de la peinture flamande, Tome VII. am ausführlichſten, aber nur mit Vorſicht zu benutzen. Es ſei ferner noch beſonders auf den Catalogue du musée d'Anvers von 1874 verwieſen.

Digitized by Google

Frans Hals.

Geb. in Antwerpen 1584; geſt. in Harlem 1666.

Eine Biographie des Frans Hals hat es heute nicht mehr mit einer Ehrenrettung des Meiſters zu thun. Vor nahezu zwanzig Jahren begann ſich das Intereſſe für den Künſtler wieder zu regen und in dem letzten Jahrzehnt ſind ſeine Verdienſte durch Schrift und Bild, zuletzt durch das Hals-Album in 20 Radirungen von Unger's Hand mit Text von C. Vosmaer, gebührend und in mannichfacher Weiſe gewürdigt, während durch van der Willigen's verdienſtvolle Forſchungen auch das Bild des Mannes in ſeinen allgemeinen Umriſſen wiedergewonnen iſt. Und wie die Vertreter der Literatur, wie die Meiſter der Radirnadel, ſo hat auch die Zunft der Kunſtliebhaber in den Preiſen für ſeine Gemälde dem Meiſter Hals ihre volle Anerkennung gezollt.

Frans Hals wird jetzt nicht mehr nebenher unter der groſsen Zahl holländiſcher Bildniſsmaler aufgezählt, ſondern man nennt ihn an der Spitze der erſten Blüthenepoche der ſelbſtändigen holländiſchen Kunſt als den genialſten unter den Zeitgenoſſen, der unter den Holländern nur hinter Rembrandt zurückſteht, als den einflufsreichſten Lehrer, als Begründer einer nationalen Genremalerei und als einen Bildniſsmaler, welcher mit den erſten Meiſtern dieſes Faches aus allen Schulen und allen Zeiten zuſammen genannt zu werden verdient.

Digitized by Google

Von einer ſelbſtändigen holländiſchen Malerei kann man mit Recht erſt ſeit dem Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts ſprechen, vom Abſchluſſe des Waffenſtillſtandes im Jahre 1609 an, in welchem Spanien nach langem blutigen Kampfe thatſächlich wenigſtens den »Bund der Staaten« anerkennen muſste.*)

Die Eigenthümlichkeiten, welche uns berechtigen von dieſem Zeitpunkte an die Malerei in Holland für ſich und im Gegenſatze gegen die Malerei der ſüdlichen vlämiſchen Provinzen zu betrachten, bereiten ſich vor in einem allmälig ſich verſchärfenden localen Charakter der Kunſt der holländiſchen Provinzen innerhalb der älteren niederländiſchen Kunſtweiſe. Schon die Nachfolger der van Eyck zeigen einen hervorragend maleriſchen und realiſtiſchen Sinn; durch Lucas von Leyden, durch Scoreel und Anthonis Moor wird die Hiſtorie in freier Weiſe in mehr ſittenbildliche und landſchaftliche Darſtellungen umgebildet, ſowie eine blühende Bildniſsmalerei von kräftig individueller und maleriſcher Auffaſſung begründet. Nach denſelben Richtungen hin beginnt nun faſt ein Jahrhundert ſpäter die holländiſche Malerei ſich zu ſelbſtändiger Eigenart loszuringen.

Die erſte Epoche derſelben (etwa vom Jahre 1609 bis 1640) trägt das deutliche Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk ihre Selbſtändigkeit errungen haben. Groſs geworden inmitten des begeiſterten Streites der Bürger für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion, gehoben und belebt durch die allgemeine Theilnahme an den öffentlichen Dingen und an dem Wachsthum eines auf ſich beruhenden Gemeinweſens, iſt dieſe Kunſt vor Allem national und volksthümlich. Zugleich hatte aber dieſer Freiheitskampf, welcher mehr als dreiſsig Jahre den heimiſchen Boden verheerte und blühende Städte verwüſtete, während ſeiner Dauer eine Entwicklung der Künſte auf heimiſchem Boden ſehr erſchwert, ſo daſs eine Reihe junger Künſtler, dem alten Zuge nach Rom folgend, hier lange Zeit ſich aufhielten; ſchon getragen von der nationalen Auffaſſung begründeten ſie hier eine andere, der Zeit nach, frühere Richtung von mehr akademiſchem Charakter, die auf Italien ihren Blick gerichtet hält und dort von verſchiedenen Kunſtweiſen ihre Vorbilder oder doch Einflüſſe empfängt.

Zunächſt ragt noch jene niederländiſche Kunſtweiſe des 16. Jahrhunderts, welche unter direktem Einfluſſe oder in abſichtlicher Nachahmung italieniſcher Meiſter den Ausgang der vorhergehenden Epoche kennzeichnet, in die neue Zeit mit einzelnen betagten oder zurückgebliebenen Künſtlern herüber, deren Zahl durch Zuwanderungen aus den ſüdlichen Provinzen verſtärkt wurde. Unter dieſen Zuzüglern ſei nur Karel van Mander, der Lehrer von Hals, genannt.

Von gröſserer Bedeutung aber als dieſe kleine Gruppe iſt die nicht geringe Anzahl der Meiſter, die auf ihrer italieniſchen Wanderung, insbeſondere in Rom, neue Anregungen erfuhren, ohne deshalb der holländiſchen Auffaſſung ſich ganz

*) Die nachfolgende Charakteriſtik der erſten Epoche der ſelbſtändigen holländiſchen Malerei iſt auf mein Anſuchen mit gefälliger Erlaubniſs der Verfaſſer dem von Dr. Julius Meyer und Dr. W. Bode verfaſsten Verzeichniſſe der Sammlung Suermondt (Königl. Muſeum zu Berlin. 1875) entnommen. Bei dieſer Gelegenheit kann ich nicht unterlaſſen, mein Bedauern darüber auszuſprechen, daſs dieſer Katalog, deſſen ebenſo treffende wie knappe Charakteriſtiken der Schulen und der einzelnen Meiſter muſtergiltig ſind, nicht in dem Buchhandel gekommen iſt. E. A. Seemann.

Digitized by Google

zu entfremden: zum einen Theil in direkter Anlehnung an eine Hauptrichtung der gleichzeitigen italieniſchen Malerei, zum andern in entſchiedenem Anſchluſs an einen in Rom gebildeten deutſchen Künſtler, an Adam Elzheimer.

Was die erſte jener Richtungen anlangt, ſo nimmt ſie ſich — ganz bezeichnend für die holländiſche Anſchauung, welche auch nach Italien die Meiſter begleitet — vorwiegend die Naturaliſten, an ihrer Spitze Caravaggio, zum Vorbilde. Indem ſich dieſe Meiſter, unter denen G. Honthorſt obenan ſteht, in Italien eine derb realiſtiſche Auffaſſung ſowie eine einheitliche Beleuchtung aneignen, bilden ſie dort ein Moment aus, das in der holländiſchen Kunſt ſelbſt liegt. Dagegen zeigen Elzheimer, ſeine Schüler und Nachfolger — einerſeits Meiſter wie Laſtman und Pijnas, andererſeits Poelenburg und die Schaar ſeiner Genoſſen — einen weſentlich anderen Charakter. Es ſind bibliſche und mythologiſche Gegenſtände, welche ſie darſtellen, zumeiſt zahlreiche kleine Figuren in Landſchaften von ſüdlichem Formenreichthum, die man arkadiſche heiſsen könnte, und in denen ſie vor Allem, im Unterſchiede von der nationalen Richtung, rhythmiſche Compoſition und geſchmackvolle Linienführung anſtreben. Allein neben dieſer idealen Tendenz tritt doch wieder ein holländiſcher Zug hervor: dieſe groſsen, eigentlich heroiſchen Stoffe werden nach dem Vorgange Elzheimer's mehr ſittenbildlich, mit einem gewiſſen gemüthlichen Zuge aufgefaſst. Aehnliche Beſtrebungen zeigen ſich von vlämiſcher Seite in der Landſchaft, doch tritt erſt in den ſpäteren holländiſchen Meiſtern das ideale Element ſüdlichen Licht- und Luftſpiels hervor.

Rein künſtleriſch gemeſſen, hat dieſe Seite der holländiſchen Malerei bei Weitem nicht den Werth und die Bedeutung, welche der nationalen Richtung zukommen. Zwar werden ihre Vertreter, gerade weil ſie ideale Gegenſtände behandeln, akademiſch ausgebildet ſind und meiſt eine höhere geſellſchaftliche Stellung einnehmen, von ihren Zeitgenoſſen jenen volksthümlichen Meiſtern entſchieden vorgezogen. Aber ihre Malerei iſt eine Kunſt aus zweiter Hand und entbehrt daher jenes Reizes, den nur eine urſprüngliche Verarbeitung der Natur, direkt aus der Anſchauung des Künſtlers, mit ſich führt. Trotzdem bilden ſie ein nicht unbedeutendes Moment in der Entwickelung der holländiſchen Malerei, indem ſie für die Kunſtweiſe der folgenden Blüthezeit ein ergänzendes und weſentliches Zwiſchenglied abgeben. Durch ihre Vermittelung namentlich erweitert ſich der Stoffkreis: neben der Realität treten die idealen Vorwürfe, die heidniſchen und chriſtlichen Götter, die ſchöne Welt der mythiſchen Geſtalten wieder in die Kunſt ein. Und wenn auch die meiſt weniger begabten Vertreter dieſer Gattung in ihren Werken vielfach nüchtern, unmaleriſch, befangen, ſelbſt barock erſcheinen, ſo iſt doch weiterhin ihr weſentliches Verdienſt, daſs mit ihrem Vorgange der Sinn für rhythmiſche Anordnung und Gruppenbildung wieder angeregt und ausgebildet wurde, und andererſeits jene Auffaſſung der idealen Stoffe, welche einfach aus dem menſchlichen Gemüth heraus und mit natürlicher Empfindung ein neues Leben in ihnen zum Ausdruck bringt, in gröſseren Künſtlernaturen eine neue Kunſtweiſe begründete.

Die eigentlich bahnbrechende, wenn auch etwas jüngere Richtung, welche eine durchaus ſelbſtändige, mannigfaltig ſich verzweigende Kunſt begründet, iſt die nationale, das echte Kind des Freiheitskampfes, auf heimiſchem Boden entſtanden, genährt und heranblühend. Das Bewuſstſein des Kampfes begünſtigte eine gewiſſe Geſchloſſenheit und Tüchtigkeit ihrer Entwicklung, wie andererſeits

der ſiegreiche Abſchluſs ihre freieſte Ausbildung ermöglichte. Frei und derb, entſchieden und eigenartig, wie es das Volk geworden, iſt dieſe Kunſt, und indem ſie aus dem bürgerlichen Selbſtbewuſstſein heraus das eigene mit Noth und Arbeit errungene Leben zur Darſtellung bringt, kennt ſie keine Schranken in Stoff und Behandlung. Der Mittelpunkt der nationalen Erhebung, Harlem, iſt auch der Vorort für die Kunſtübung dieſer Epoche.

Zunächſt feiert die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit ſich brachte — als ihren würdigſten Gegenſtand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen Freiheitskriegen, den Menſchen an ſich im Vollgefühl ſeiner Exiſtenz gleichſam, die er ſich ſelber erobert hatte. Daher iſt die Porträtmalerei zu keiner Zeit und von keiner Schule in ſolchem Umfange ausgeübt worden, als damals in Holland: in allen Städten des Landes finden wir eine Anzahl Künſtler — und zwar meiſt die bedeutendſten — ausſchlieſslich damit beſchäftigt, die Geſtalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern, ſei es als einzelne Porträtfigur oder in der Mitte ihrer Familie, oder endlich in ihren bürgerlichen Aemtern, als Schützen, Rathsmänner, Vorſteher von Stiftungen und Innungen, mit ihren Kollegen auf demſelben Bilde vereinigt. Für die neue Epoche der Malerei ſind dieſe groſsen Bildniſsſtücke beſonders bezeichnend, ſie vertreten gleichſam das hiſtoriſche Gemälde, das die holländiſche Kunſt jener Zeit kaum kennt, indem ſie einfach die Bürger des Landes in der vollen Bedeutung ihrer Exiſtenz und ihrer Stellung herausheben. Das Haupt dieſer Richtung in der treffenden Charakteriſtik ſowohl als in der Meiſterſchaft der maleriſchen Behandlung iſt Frans Hals, der ſomit unter den erſten Bildniſsmalern aller Zeiten ſeine Stelle hat. Aber auſser dem hiſtoriſchen Moment liegt in jenen Bildniſsgruppen noch ein anderes, das für die Entwicklung der holländiſchen Malerei von weſentlicher Bedeutung iſt, nämlich ihr ſittenbildlicher Charakter. Was wir Genremalerei nennen, die Darſtellung der Typen und der Sitten des Volkslebens, des täglichen Treibens und Laſſens der verſchiedenen Stände, das hat ja zuerſt die holländiſche Kunſt in eminentem Sinne ausgebildet. Auch nach dieſer Seite hin iſt Frans Hals als Künſtler wie als Lehrer gleich bedeutend; durch ſeine Darſtellung charakteriſtiſcher Volkstypen iſt er der Begründer der holländiſchen Genremalerei.

Dieſe alſo hatte das unmittelbare Leben des eigenen Volkes zum Gegenſtand. Es war ein ganz natürlicher Proceſs, daſs die Kunſt zu ſchildern unternahm, was als der frohe Gewinn der vorangegangenen Kämpfe allerorten zu ſicherer Geſtalt ſich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Daſeins, wie es unter den beſonderen Bedingungen des holländiſchen Bodens nun ungehindert und unbeſchränkt zu Tage trat. Zunächſt die Nach- und Ausklänge des Krieges, Kampfſcenen, Scharmützel und Getümmel; dann aber auch das friedliche Treiben einer übermüthigen Soldatesca, wie andererſeits die Freuden eines gleich zwangloſen, in freier Derbheit aufwachſenden Bauernſtandes, während das Leben der feineren Stände noch nicht hinlänglich entwickelt war und zudem der derb zufaſſenden Anſchauungsweiſe dieſer Kunſt ferne lag. In dieſem lebhaften Ergreifen der Realität des Tages lag zugleich der Trieb, die neu errungene Selbſtändigkeit des Volkes in ſeiner deutlichſten und lauteſten Form auszuſprechen.

Und wie das Volksleben, ſo wird nun auch die Natur des Landes zum vollgültigen Gegenſtande der Kunſt, ſei es die Landſchaft des dem Feinde abgerungenen heimathlichen Bodens, ſei es die See, dieſe zweite Heimath des Holländ-

Digitized by Google

ders, mit der maleriſchen Staffage der Boote und Schiffe, die gleichfalls vom Freiheitskampfe zu erzählen wiſſen. Auch hier die ſchlichte Auffaſſung, welche ihrem Objekt auf den Leib rückt und es in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung zu faſſen ſucht. Daher nimmt ſich der Landſchaftsmaler das erſte beſte Stück der vaterländiſchen Natur zum Vorwurf: einen Fluſs oder einen Kanal mit ſeinen Ufern, öde Dünenhügel, eine ſpärlich bewachſene Ebene mit ein paar Bauernhütten oder das flache Geſtade der See. Es ſind ſchlichte aber treue Schilderungen der holländiſchen Natur, welche die Eigenthümlichkeit des Ländchens in der Erdbildung und in ihrem atmoſphäriſchen Leben, das in der Herrſchaft des Tons zu ſeiner maleriſchen Geltung kommt, nicht ſelten zum meiſterhaften Ausdruck bringen. Hinſichtlich der Staffage, der Belebung von See, Geſtade und Land durch Menſchen und Thiere, zeigt ſich gleichfalls der einfache naturaliſtiſche Sinn: die früher gebräuchlichen mythiſchen und legendariſchen Figuren treten ganz zurück, um den friedlichen oder kriegeriſchen Vorgängen Platz zu machen, mit denen die Vorſtellung des Malers das ganze Land noch erfüllt ſieht. Doch gehört die Entwicklung der Landſchaft zu ihrer vollen Bedeutung und ihrem eigentlichen Werthe erſt der folgenden Periode an, wie auch in dieſe die Ausbildung der kleineren Gattungen fällt, welche die Darſtellung der Natur und Wirklichkeit nach allen Seiten erſchöpfen.

Offenbar iſt der Grundzug dieſer ganzen Malerei vor Allem realiſtiſch. Noch entnahm die Kunſt, welche ihr voranging, ihre Stoffe der Phantaſie, der Sage oder dem religiöſen Legendenkreiſe. Jetzt aber, indem ſie das wirkliche Leben in ſeiner vollen Gegenwart ergreift, will ſie vor Allem deſſen Erſcheinung in allen ſeinen kennzeichnenden Zügen, in ihrem vollen Werthe zum Ausdruck bringen. Daher iſt ein beſonderes Merkmal dieſer Malerei die Charakteriſtik, während das ideale Moment entſchieden in den Hintergrund tritt. Indeſs, es iſt ein Realismus, der frank, unmittelbar und harmlos mit einem bewuſsten oder abſichtlichen Gegenſatze zu anderen Kunſtrichtungen nichts zu thun und in dieſer treuen, treffenden Schilderung, welche die reale Erſcheinung voll und ohne Reſt gibt, ſeinen künſtleriſchen Werth hat.

Als Vorort dieſer nationalen und volksthümlichen Richtung bezeichneten wir Harlem, als den Bahnbrecher und Hauptvertreter derſelben den Meiſter, deſſen Leben und Wirken hier geſchildert werden ſoll.

Frans Hals ſtammt aus einer alten Patrizierfamilie Harlem's, deren Mitglieder ſich bis auf den Vater unſeres Frans faſt zweihundert Jahre lang in den höchſten Aemtern der Stadt nachweiſen laſſen. Im Jahre 1579 verlieſsen die Eltern des Meiſters, wahrſcheinlich um den Kriegsnöthen zu entgehen, die gerade damals hart bedrängte Stadt und begaben ſich nach Antwerpen. Hier wurde Frans geboren (nicht, wie ältere Kunſtſchriftſteller angeben, in Mecheln) und zwar nach der allgemeinen Annahme im Jahre 1584. Doch fehlen uns darüber, wie überhaupt für ſeine Jugendzeit, bisher urkundliche Anhaltspunkte. Dieſe bekommen wir erſt mit dem Jahre 1611, in welchem der Meiſter einen Sohn von ſeiner Frau Anneke Hermansz. zu Harlem taufen läſst. Auch über den Zeitpunkt, wann Frans Hals nach Harlem zurück gekehrt, fehlt uns jede ſichere Nachricht; vermuthlich war dies jedoch ſchon ſeit einer Reihe von Jahren der Fall, da Karel van Mander († 1606), der Lehrer des Hals, bereits 1602 Harlem verlieſs, und da auch ein anderes Mitglied ſeiner Familie, „Jooſt Hals van Antwerpen“ genannt, ſchon

Digitized by Google

im Jahre 1608 in Harlem wieder anſäſſig iſt. Die nächſten Nachrichten, welche wir über den Meiſter bekommen, ſind nicht gerade ehrenvoll für ihn. Am 20. Februar 1616 erſcheint derſelbe auf eine Vorladung wegen Miſshandlung ſeiner Gattin vor dem Magiſtrate und verſpricht „ſich zu beſſern und ſich der Trunkenheit und ähnlicher Ausſchweifungen zu enthalten.“ Wenige Tage darauf ſtirbt ſeine Frau, freilich gewiſs nicht in Folge jener Miſshandlungen; denn ſonſt wäre ohne Zweifel dem einfachen Verweis eine ernſtliche Unterſuchung und Beſtrafung gefolgt. Nach Verlauf von kaum einem Jahre am 12. Februar 1617 verheirathet ſich der Meiſter wieder mit Lysbeth Reyniers aus Harlem, und ſchon nach neun Tagen macht ihn dieſelbe zum Vater. Nehmen wir hierzu noch die verſchiedenen Nachrichten über ſeine Vermögensverhältniſſe, namentlich den Umſtand, daſs im Jahre 1652 ſogar ein Theil ſeines Mobiliars und Gemälde im Beſitze des Meiſters zu Gunſten eines Bäckers wegen rückſtändiger Schulden und vorgeſtreckter Gelder im Betrage von 200 Carolus-Gulden verpfändet werden muſsten, ſo gewinnen wir daraus, wie v. d. Willigen bezeichnend ſich ausdrückt, „das Bild eines Mannes ohne Regel und Grundſätze, der zwar aus guter Familie in guten Manieren und guten Sitten aufgewachſen iſt, ohne jedoch zu ſehr auf ſie zu halten; eines Mannes, welcher trotz groſser Fehler ſtets ſeines hervorragenden Talentes wegen geachtet wurde; kurz das Bild eines Mannes von auſserordentlichen Leidenſchaften.“ Hals iſt kein Charakter im modernen Sinne, ebenſo wenig wie die groſsen italieniſchen Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts, aber ein ganzer Mann und ein ganzer Künſtler wie jene, und will daher auch mit dem Maſse ſeiner Zeit, nicht nach unſeren gleichfalls nur für unſere Zeit feſtſtehenden Begriffen beurtheilt ſein.

Jenes Urtheil beſtätigen verſchiedene Umſtände, welche günſtiger für den Meiſter ſprechen als die eben erwähnten Nachrichten. Zwei gelehrte Harlemer Zeitgenoſſen, Ampzing und Schrevelius, erwähnen in ihrer Beſchreibung der Stadt Harlem, ihrer Merkwürdigkeiten und ihrer groſsen Männer des Meiſters in ehrenvoller Weiſe. Beide haben mit ihm vermuthlich auch näher verkehrt, nach der Art, wie ſie ſeiner erwähnen, und nach dem Umſtande zu ſchlieſsen, daſs er ihre Bildniſſe malte. Finden wir doch auch unter den Pathen ſeiner Kinder andere angeſehene und reiche Bürger der Stadt. Schon in den Jahren 1617 und 1618, alſo kurze Zeit nach jenem Verweiſe vor dem Magiſtrat und nach der beſchleunigten Hochzeit mit Lysbeth Reyniers, iſt Frans Hals nebſt ſeinem Bruder Dirk Ehrenmitglied der Rhetoriker-Geſellſchaft «de Wijngaardranken»; Beide waren auch Mitglieder der Harlemer Bürgergarde, und im Jahre 1644 iſt Frans einer der Vorſteher der Gilde. Doch mit zunehmendem Alter gerieth Meiſter Hals, zudem wohl ein ſchlechter Haushalter, allmälig in traurige Verhältniſſe. Im Jahre 1652 erhielt der Bäcker Jan Yken, wie bereits erwähnt, eine Anzahl Gemälde und Möbel für Brodſchuld und aufgenommenes Geld im Betrage von 200 Carolus-Gulden zugewieſen, welche derſelbe jedoch zur freien Benutzung auf Widerruf dem Meiſter überlieſs. Im Jahre 1661 wurde dem bejahrten Kunſtler die Steuer als Mitglied der Gilde erlaſſen. Im folgenden Jahre wurde ihm auf ein Geſuch vom Magiſtrate eine Unterſtützung von 50 fl. und ein Vorſchuſs von 150 fl. bewilligt, der in beſtimmten Raten abgezahlt werden ſollte, aber gewiſs nicht abgezahlt iſt, denn im Januar 1664 gewährt ihm die Stadt auf ſeine Bitte um Feuerungsmaterial und Beihilfe zur Miethe drei Fuhren Torf und übernimmt den reſtirenden Miethzins. Und wenige Wochen darauf be-

Digitized by Google

ſchlieſsen die Väter der Stadt, Frans Hals lebenslänglich eine jährliche Unterſtützung von 200 fl. zu bewilligen, welche ihm bereits vom 1. October des verfloſſenen Jahres an ausbezahlt werden ſollte. Es iſt dies ein ebenſo ehrenvolles Zeugniſs für die Stadtverwaltung von Harlem (denn damals erkannte und ehrte

Junker Ramp und ſeine Liebſte. Privatbeſitz in Harlem.

man das Talent nur, ſo lange es etwas leiſtete) wie für Frans Hals, dem dadurch die Anerkennung ſeiner Leiſtung als Künſtler, zugleich aber auch ſeiner Stellung als achtbarer Bürger gegeben wurde. Nur noch wenige Jahre ſollte der hochbetagte Greis, an Schaffenskraft faſt noch ein Jüngling, dieſe Wohlthaten ſeiner Vaterſtadt genieſsen: am 7. September 1666 nahm ein ärmliches Grab in der Hauptkirche ſeine ſterblichen Reſte auf. Die Koſten des Begräbniſſes betrugen 4 fl. — alſo wenig mehr als den Preis eines Armenbegrabniſſes. Faſt

Digitized by Google

zehn Jahre ſpäter erinnern die Urkundenbücher der Stadt noch einmal an den groſsen Meiſter: die luſtige Lysbeth Reyniers, die Wittwe des Künſtlers, erhält am 26. Juli 1675, weil ſie im tiefſten Elend lebt, auſser dem gewöhnlichen Armengelde eine wöchentliche Unterſtützung von vierzehn Sous.

Faſt alle dieſe leider nur dürftigen Einzelheiten über das Leben des Frans Hals verdanken wir der Urkundenforſchung des Dr. A. van der Willigen, welche derſelbe in ſeinem bekannten Werke „Les artistes de Harlem“ (1870) niedergelegt hat. Die kurze Biographie eines Zeitgenoſſen, des Mathias Scheits, der, in Hamburg geboren und ſpäter dort anſäſſig, in Harlem als Schüler des Philips Wouwerman den Frans Hals perſönlich kennen lernte, bringt daneben zwar nichts Neues und mehrere Thatſachen nicht einmal genau; aber als das Zeugniſs eines Zeitgenoſſen und Bekannten und in der naiven, faſt rührenden Weiſe des Berichtes haben ſie doch ein beſonderes Intereſſe, weshalb ich ſie hier folgen laſſe:

„Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke. hei is in sein Jeugt wat lüstich van leven geweest, doen hy out wass ende met sein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey ſtarff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden.“

Auf Hochdeutſch:

Der treffliche Bildniſsmaler Frans Hals von Harlem hatte bei Karel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in ſeiner Jugend ein recht luſtiges Leben geführt: als er alt war und mit ſeinem Malen, welches jetzt nicht mehr ſo war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu ſeinem Tode von dem Magiſtrat der Stadt Harlem eine feſte Geldſumme zu ſeinem Unterhalt bekommen zum Lohn für die Meiſterſchaft ſeiner Kunſt. Er ſtarb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermuthung wohl 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Scheits hat dieſe Notiz in einem Nachtrag zu ſeinem Exemplar des «Schilderboeck» von K. van Mander gemacht. Von beſonderem Intereſſe iſt, daſs die Meiſter, die er für ſein «Memorial» unter der reichen Zahl der vlämiſchen und holländiſchen Künſtler auswählt, auſser ſeinem Lehrer Wouwerman, noch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals ſind — alſo gerade die Meiſter, welche erſt jetzt wieder als die Altmeiſter der vlämiſchen und der holländiſchen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugniss ſie ſo klar und ausſchlieſslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.

Um eine Ueberſicht über die Werke des Frans Hals zu gewinnen und daran ſeine Entwicklung und ſeine Bedeutung uns zu vergegenwärtigen, bieten die acht Gemälde im Muſeum ſeiner Vaterſtadt Harlem den günſtigſten Anhalt. Sämmtlich »Doelen-« und »Regentenſtucken« mit einer gröſseren oder ſehr groſsen Zahl von Perſonen, umfaſſen ſie den ganzen uns bisher bekannten Zeitraum ſeiner Thätigkeit — ein halbes Jahrhundert (vom Jahre 1616 bis 1664); und zwar iſt jeder Fortſchritt, jede neue Entwicklungsphaſe des Künſtlers durch eines oder mehrere

dieſer groſsen Meiſterwerke vertreten. Bereits Vosmaer hat in ſeiner einleitenden Ueberſicht über die ältere holländiſche Malerei in ſeinem Werke über Rembrandt (I. S. 86 f.) die Beſprechung der künſtleriſchen Entwicklung des Frans Hals an dieſe Werke im Muſeum des Rathhauſes zu Harlem angeknüpft, und ihm iſt ſeitdem Jeder mit Recht gefolgt.

Das früheſte unter dieſen Bildern iſt das Feſtmahl der Officiere des Harlemer Schützencorps zum heiligen Georg. Das Bild, vom Jahre 1616 datirt, iſt — ſoviel mir bekannt — überhaupt das früheſte datirte Werk, welches uns von der Hand des Meiſters noch erhalten iſt. (Nur ein Stich bewahrt uns ein früheres Bildniſs vom Jahre 1614 auf). Daſſelbe zeigt noch manche Verwandtſchaft mit den älteren Harlemer Meiſtern, namentlich mit Frans Pieter de Grebber und Cornelis Corneliſſen van Harlem, von denen das Muſeum daſelbſt gleichfalls verſchiedene groſse Porträtſtücke beſitzt, zugleich aber auch mit dem alten Karel van Mander, der bereits in der 1617 geſchriebenen Biographie zu der zweiten Auflage ſeines Schilderboek der Lehrer von Frans Hals genannt wird, ein Zeugniſs, an dem zu zweifeln wir nicht berechtigt ſind. Mit der Manier des Mander, welcher einer der eifrigſten Anhänger der klaſſiſch-italieniſchen Richtung war, aber, namentlich in ſeinen jetzt ſeltenen Porträts, Energie im Ausdruck und ſichere Behandlung zeigt, hat jenes Bild noch ein röthliches Colorit, kalte Schatten, eine gewiſſe Verſchmolzenheit und ſelbſt Glätte im Vortrag gemein — freilich nur noch ſtellenweiſe und im geringen Maſse, wie es bei dem Umſtande erklärlich iſt, daſs Hals damals ſchon ſeit mindeſtens 13 Jahren das Atelier ſeines Lehrers verlaſſen und ſeitdem ſich durch eine uns leider unbekannte Thätigkeit ſelbſtändig entwickelt hatte. Was hier noch alterthümlich iſt, iſt übernommen von den älteren Malern Harlem's, wie Mander, Grebber u. A., alſo von Künſtlern, die wir noch gemeinſam mit den gleichzeitigen Malern der ſüdlichen Provinzen als niederländiſche Künſtler zu betrachten haben. Durchaus falſch iſt es aber, Frans Hals, wie es geſchehen, deſshalb zu einem Schüler von Rubens oder gar zum »Colporteur von Rubens' Kunſtweiſe nach Holland« zu machen. Denn im Jahre 1600, als Hals ſich jedenfalls ſchon unter den Schülern des Karel van Mander befand und vermuthlich ſchon lange ſeine Geburtsſtadt Antwerpen verlaſſen hatte, ging der junge Rubens gerade nach Italien und bildete dort erſt ſeine eigenthümliche, der holländiſchen Malerei ganz entgegengeſetzte Kunſtweiſe aus. Zwar erhält Holland während des Krieges und auch nach demſelben Zuzug durch eine Reihe von tüchtigen Künſtlern aus Brabant und Flandern; aber die meiſten derſelben erleiden bald den Einfluſs der ſich raſch und ſcharf ausprägenden holländiſchen Malerei, namentlich die Jüngeren unter ihnen werden echte Holländer, während umgekehrt die kleinere Zahl von holländiſchen Malern, die ſich ganz oder zeitweiſe in Antwerpen oder einer andern Stadt von Flandern oder Brabant niederlaſſen, von ihrer holländiſchen Eigenthümlichkeit wenig oder gar nichts einbüſst.

F. Hals war bereits 32 Jahre alt, als er jenes früheſte uns erhaltene Werk ſchuf. Er tritt uns in dieſem Bilde bereits als durchaus ſelbſtändiger Meiſter entgegen, der im Anſchluſs an die ältere holländiſche Porträtmalerei, wie dieſelbe in einer faſt hundertjährigen Entwicklung von ihrem Altvater Joan van Scoreel, dem Lehrer des A. Moro, bis auf Hals herab in den Gemälden des Harlemer Muſeums vor uns liegt, ſich durch eigene Studien zu völliger Freiheit durchgearbeitet hat, und zwar in einem höheren Maſse als ſeine meiſt älteren Zeit-

Digitized by Google

genoſſen Mirevelt, Moreelze, J. G. Cuyp und J. Raveſteyn, ſelbſt als Thomas de Keyſer, die gleichzeitig in den Hauptorten Hollands als Bildniſsmaler thätig waren. Was uns in jenen älteren Bildern bei aller Friſche und Lebendigkeit der Auffaſſung, bei aller Breite des Machwerks noch unangenehm berührt: das Fehlen jeglicher Compoſition, eine gewiſſe Gezwungenheit der Stellungen, ein allzu braunes Colorit und ſelbſt eine bunte, unruhige Färbung — Alles dies iſt hier faſt vollſtändig überwunden, ſo daſs Schrevelius, welcher gerade und allein auf dieſes Bild des Meiſters beſonders aufmerkſam macht, mit gerechtem Stolz von ſeinem Landsmann ſagen durfte: „omnes superat inusitato pingendi modo, quem peculiarem habet.“ Die Behandlung des Bildes iſt jenen Malern gegenüber ſchon breit und paſtos, in den Köpfen noch ſorgfältig und verſchmolzen, in den Koſtümen bereits von meiſterlicher Sicherheit, in einzelnen Händen ſchon von ſeiner einzigen Kürze und Breite. Das bräunliche Colorit iſt ſehr warm und kräftig, die Färbung von auſserordentlicher Leuchtkraft in einem tiefen Geſammtton, den er ſpäter ſelten wieder erreicht. Die Anordnung iſt eine völlig freie und ungeſuchte. Und nun erſt die Charakteriſtik! Man ſieht es dieſen wackeren Bürgern an, daſs ihnen das »Zweckeſſen«, welchem ſie ſich ſo unbekümmert, ſo von ganzem Herzen hingeben, doch nicht letzter Zweck iſt; wir erkennen in ihnen die Männer, welche die heldenmüthige Vertheidigung von Harlem erlebt und zum Theil wohl ſelbſt durchgekämpft hatten, ihrer Thaten ſich wohl bewuſst, aber auch zu neuem Kampfe bereit. Der Humor herrſcht an der Tafelrunde, aber er iſt, wie Frans Hals ihn wiedergegeben, mit einem Ernſt und mit einer Würde in Haltung und Ausdruck gepaart, wie kaum eines der ſpäteren Bilder des Meiſters ihn aufzuweiſen hat.

Voll des ſprudelndſten Humors und von breiteſter Behandlung ſind dagegen bereits die beiden mir bekannten Genrebilder aus demſelben Jahre 1616: »das luſtige Trio«, welches vor wenigen Jahren im Kunſthandel zu Brüſſel ſich befand und jetzt (ſo viel ich weiſs) nach Amerika verkauft worden, aber in einer trefflichen Copie — vermuthlich von der Hand des Bruders Dirk Hals — im Berliner Muſeum (Suermondt'ſcher Ankauf) erhalten iſt, ſowie »der Häringshändler« in der Sammlung Baring zu London. Letzterer iſt eine ganz originelle Figur: eine derbe Greiſengeſtalt von 73 Jahren trägt er in der einen Hand den Fiſchkorb, während er mit der Anderen einen Häring hochhält und in lautem Ausruf anpreiſt; und doch laſſen ſeine feine ſchwarze Tracht und das Wappen eines ſpringenden Pferdes vermuthen, daſs wir hier einen vornehmen Patrizier vor uns haben, der alljährlich ſeine ſtattliche Zahl von Booten mit der Häringsflotte an die ſchottiſche oder norwegiſche Küſte ſendet, aber unverhohlen in naivem Humor ſich auf der Leinwand mit dem edlen Fiſch zuſammen verewigt ſehen will, der ihn zum reichen Manne gemacht hat. Aehnlich wie in dem Schützenſtück ſind die Farben hier noch etwas hart, die Carnation von etwas ſchwerem Roth, aber die Zeichnung und Behandlung, zumal der Hände, der Fiſche und des ſonſtigen Beiwerks, iſt ſchon von prächtiger Breite, und ſtatt des bräunlichen warmen Tones in dem gleichzeitigen Doelenſtück des Harlemer Muſeums iſt hier ſchon der kühlere graue Ton anzutreffen, der für Hals fortan — freilich in ſehr weſentlichen Abſtufungen — charakteriſtiſch bleibt. Dieſer helle graue Geſammtton bei kräftigen, aber etwas harten Lokalfarben findet ſich auch in dem luſtigen »Trio«, einem Bilde von derbem aber unwiderſtehlichem Humor der Auffaſſung und von feinſter Charakteriſtik. Ein nicht mehr junger Kriegsmann mit hochgeröthetem Geſicht,

Digitized by Google

die kleine Mütze mit dem Fuchsſchwanz auf dem Ohre, hat einer friſchen jungen Dirne in reicher Kleidung, die er auf ſeinem Knie ſchaukelt, eindringlich zugeredet. Er wartet zuverſichtlich auf die Antwort, welche die den Beſchauer halb ſchelmiſch, halb verlegen anlächelnde Schöne auszuſprechen zögert, während ein munterer Burſche mit dichtem Haarwuchs (in der Kopie iſt ein Mädchen an ſeine

Cavalier. Handzeichnung im Berliner Kupferſtichcabinet.
Ehemals Galerie Suermondt.

Stelle geſetzt) in einer wüſten, nicht miſszuverſtehenden Geſte die Antwort verräth. Eine köſtliche Scene von der Art, wie ſie uns bei Shakeſpeare aus dem Kreiſe des tollen Prinzen Heinz geläufig ſind.

Wie dieſelben auch in der gleichzeitigen Poſſe und Komödie Hollands uns entgegentreten, in den Stücken eines Brederoo und Coſter, denen ſich auch die vornehmen Dichter wie Hooft und Huygens gelegentlich anſchlieſsen, das hat Vosmaer ausführlich mit vielem Glück und Geſchick in ſeinem Texte zu Unger's

Digitized by Google

Hals-Album Allen dargelegt, denen das holländiſche Drama nicht verſtändlich und dem Inhalte nach nicht mehr genieſsbar iſt. Will man demſelben ein höheres Intereſſe abgewinnen, ſo darf man es eben nicht in dem poetiſchen Werthe ſelbſt ſuchen, ſondern in der kulturhiſtoriſchen Bedeutung, insbeſondere in der Stellung zu den Künſten, zur Malerei. Denn der Sinn der Holländer jener Zeit war ein ſo rein maleriſcher, daſs ihr Drama, ſpeciell die Komödie, ſtatt einheitlicher Handlung, ſtatt dramatiſcher Erfindung nur Charakterfiguren und Scenen von groſser komiſcher Kraft, aber ohne Zuſammenhang und ohne Handlung giebt, ſo daſs uns dieſe zum Theil meiſterhaft geſchilderten Volkstypen und Scenen wie Motive zu den Volksfiguren und Sittenbildern eines Frans Hals, eines Dirk Hals, Buytenwech u. ſ. f. oder umgekehrt wie lebensvolle Schilderungen nach Bildern dieſer Meiſter erſcheinen. Vor den holländiſchen Bühnenhelden haben dieſe maleriſchen Charakterfiguren auch das Eine noch voraus, daſs ſie bei aller Derbheit des Humors doch nur andeuten, ohne lüſtern oder gemein zu ſein, in den Poſſen dagegen völlig platte und gemeine Handlungen auf der Bühne vor ſich gehen oder mit erſchreckender Behaglichkeit wiedererzählt werden; ſelbſt der edle Huygens, ein Muſter von Strenge gegen ſich und von eiſernem Fleiſs, läſst ſich von einem falſch naturaliſtiſchen Streben verleiten, an ſeiner braven Trijntje, die für ihre naive Unkenntniſs der Groſsſtadt und ihrer Auswüchſe durch die Strauchdiebe Antwerpen's hart geſtraft iſt, obenein noch in empörender Weiſe wüſtes Spiel treiben zu laſſen. Dieſe ergötzlichen Erzählungen, dieſe komiſchen Charakterfiguren aus dem Volke haben, einzeln für ſich betrachtet, mehr aber noch in Verbindung mit jenen Gemälden des Frans Hals und der ihn umgebenden Meiſter und Schüler inſofern einen beſonderen Werth, als ſie zur Erläuterung derſelben und zur Entſchädigung für die groſse Zahl derartiger Bilder dienen, die nicht auf uns gekommen ſind; wenigſtens gilt dies von gröſseren Compoſitionen, denn auſser dem »Trio« kennen wir bisher nur noch den »Junker Ramp mit ſeiner Liebſten«, eine »luſtige Tiſchgeſellſchaft« und den »Rommelpotſpeeler«. Daſs ihre Zahl aber einſt eine beträchtliche war, daſs die geringe Achtung des groſsen Meiſters, zumal in ſolchen »gemeinen Gegenſtänden«, zwei Jahrhunderte lang die weitaus gröſste Zahl verkommen lieſs, in dieſer Anſicht beſtärkte mich der Fund einer Reihenfolge von vier Aquarellen nach F. Hals, von der Hand eines Copiſten aus dem letzten Jahrhundert, welche in lebensgroſsen Halbfiguren auſser der Reproduction des »Junker Ramp und ſeines Liebchens« zwei ähnliche Compoſitionen ſolcher klaſſiſch holländiſchen Liebespaare, ſowie einen luſtigen Trommler darſtellen, der ſich gar nicht ſatt lachen kann über den herzzerreiſsenden Ton des Kalbsfelles, das er unbarmherzig verarbeitet. Die obenerwähnte »Tiſchgeſellschaft« in der Sammlung Cocret zu Paris zeigt eine Gruppe von Perſonen ähnlichen Gelichters wie das »Trio«; Bacchus hat das Seinige an ihnen gethan, und ihre ſchweren Zungen lallen jetzt unter den Geſtirnen des Sirius und der Venus. Die kräftige, noch ſchwere Färbung, das rothe und harte Kolorit tritt hier noch ſchärfer hervor, als in dem Doelen-Stück vom Jahre 1616, und wir dürfen das Bild danach wohl um mehrere Jahre früher ſetzen, zumal da das Monogramm ganz ausnahmsweiſe aus groſsen gothiſchen Initialen beſteht. Weſentlich verſchieden davon iſt das dritte dieſer genreartigen Bildniſsgruppen, »der Junker Ramp und ſeine Liebſte«, vom Jahre 1623, jetzt im Beſitze der Madame Copes van Haſſelt zu Harlem. »Die Liebe und der Wein!« ruft der

Digitized by Google

junge Krieger im gamsledernen Koller mit einem köſtlich heiterem Blicke zum grünen Römer, den er ſtolz emporhebt, während ſeine Schöne zärtlich ihren Arm um ihn ſchlingt. Eiferſüchtig drängt der treue Begleiter Ponto, obgleich ihm der Geruch der Küche ſchon in der Naſe iſt, zwiſchen das Pärchen ſeine Schnauze, die der Herr gewohnheitsmäſsig ſtreichelt. Hier iſt die Färbung nicht mehr von jener Tiefe und ohne jene ſchweren Töne; vielmehr ſind die leuchtenden Lokalfarben hell und klar und faſt unvertrieben hingeſtrichen. Wir finden ſchon jene unübertroffene Sicherheit der Modellirung und Abtönung in einzelnen prima hingeſetzten breiten Farbenklexen und Laſuren, die den Ausdruck des Augenblicklichen ſo unübertrefflich widergeben und Hals daher zum Meiſter humoriſtiſcher Auffaſſung machen, zur Wiedergabe des Lachens befähigen in ſeiner ganzen Scala vom verſchämten Schmunzeln und kindlichen Lächeln bis zum ſchallenden Gelächter, wie kein anderer Maler dies erreicht hat.

Daſs Frans Hals jeden Humor liebt, wo er ihn friſch und naiv findet, nicht nur in den ausgelaſſenen Scenen der Liebe und des Weins, zeigt ſeine bekannte Compoſition des »Rommelpots«, von denen zwei groſse Exemplare, eins bei Goldſmith im Haag (verkauft in Paris 1876) und das Andere beim Graf Mniszech in Paris ſich befanden; doch habe ich Letzteres im Frühjahre 1876 dort nicht mehr geſehen. Hier entſchädigt die Luſt der Kinder an dem ſchnurrenden Geräuſch, die Keckheit der älteren Knaben, die dem alten Bummler einen Fuchsſchwanz heimlich an den Klapphut gehängt haben, und das täppiſche Lachen des Virtuoſen für das Fehlen jeglicher Compoſition, welche dieſe Scene voll köſtlicher Figuren erſt zu einem wirklichen Genrebilde machen würde. Die Entſtehung des Bildes fällt ſpäter als die des »Junker Ramp«. Die Färbung in den beiden genannten Bildern iſt daher bereits mehr in grauem Ton gehalten. Verſchiedene Wiederholungen, deren eine bei Gſell ſich befand, eine andere im Eliſabethſtift zu Deſſau iſt, ſind offenbar von der Hand ſeiner Schüler, vermuthlich ſeiner verſchiedenen Söhne, die ihn vielfach nachahmten und copirten.

Etwa aus denſelben Jahren, 1623 bis 1630, ſind eine Anzahl trefflicher Charakterfiguren, meiſt einzelne Köpfe ſpielender und ſingender Knaben wie im Muſeum zu Caſſel, zu Brüſſel, zu Königsberg, in der Galerie Arenberg, ein junger Flötenſpieler im Berliner Muſeum, ein anderer in kleinem Format bei Herrn Suermondt, ein luſtiger Zechbruder in der Galerie zu Amſterdam, im Muſeum zu Caſſel u. ſ. f. — ſämmtlich köſtliche Improviſationen eines friſchen Humors mit künſtleriſcher Vollendung aus dem Kopfe oder nach flüchtigem Entwurf in kurzen breiten Zügen, in friſchen Lokalfarben und hellem goldblondem oder flachsblondem Tone auf die Leinwand gezaubert.

Die Frage, wer der Erfinder dieſer genreartigen Volksbilder ſei, in denen Frans Hals jedenfalls Meiſter iſt, iſt verſchiedenartig beantwortet. Man hat dem Frans Hals ſelbſt die Priorität beigemeſſen, man hat Honthorſt und ſeine Genoſſen als Nachfolger des Carravaggio dieſes Genre in Holland einbürgern laſſen und hat auch wieder Hals' Lehrer, den alten Karel van Mander, durch Rückſchluſs aus Compoſitionen ſeines Sohnes zum Stammvater dieſer ganzen Klaſſe von holländiſchen Geſellſchaftsſtücken gemacht. In der That rührt eine gröſsere Zahl derartiger Compoſitionen ſchon vom älteren Mander her, meiſt Zeichnungen, und zwar zum Theil, wie ich vermuthe, Entwürfe zu Gobelins, wie ſie gerade zu dieſem Zwecke von ſeinem Sohne für König Chriſtian IV. von Dänemark angefertigt wurden. Doch ver-

Digitized by Google

ſtecken ſich dieſe Geſellſchaftsſtücke faſt immer noch hinter allegoriſchen oder bibliſchen Titeln als: die fünf Sinne, das Gleichniſs vom verlorenen Sohne, vom reichen Mann u. ſ. w. Es werden uns thatſächlich damit Volksſcenen vorgeführt, wie ſie ſich auch bei Zeitgenoſſen von Karel van Mander und ſogar bei älteren Meiſtern der ſüdlichen wie der nördlichen Provinzen der Niederlande ſchon vorfinden, und die zum Theil nach dem Vorbilde der groſsen venetianiſchen Meiſter, der Boniſazio, Baſſano, Veroneſe, entſtanden ſind. Der Vergleich mit Venedig

Portrait eines Offiziers. Privatbeſitz in London.

führt uns aber auf eine allgemeinere Erſcheinung, die auch für Frans Hals zutrifft: in jeder groſsen Epoche der Malerei, welche durch einen Künſtler eingeleitet wird, der weſentlich oder ausſchlieſslich die Darſtellung der Individualität, das Bildniſs zum Vorwurfe nimmt, wählt derſelbe als Kehrſeite der höheren Geſellſchaft, die er in ſeinen Bildniſſen verewigt, aus rein maleriſchem Bedürfniſs zugleich aus den unteren Schichten die ächten Volkstypen und giebt uns ſo ein volles Bild ſeiner Zeit. Dies iſt der Fall in der venetianiſchen Schule bei den bahnbrechenden Meiſtern der klaſſiſchen Zeit, bei Giorgione und Palma. Gleichzeitig ſehen wir in den Niederlanden eine verwandte Erſcheinung in Quentin Maſſys, und mehr als ein Jahrhundert ſpäter bietet uns in Spanien Velazquez, in Holland eben Frans Hals dieſelbe Erſcheinung. Mag derſelbe nun die erſte Anregung durch ältere niederländiſche Meiſter, ſpeziell durch ſeinen Lehrer K. van Mander erhalten, mag

Digitized by Google

Honthorſt in der Wahl und in der Anordnung der Figuren auf ihn einen gewiſſen Einfluſs ausgeübt haben, der Humor in der Auffaſſung des Frans Hals, ſeine maleriſche Behandlung giebt dieſen Geſtalten erſt Fleiſch und Blut, macht ſie zu ächten Volksfiguren des jungen Hollands. Wir ſehen, daſs der gröſste Theil derſelben in die frühe Zeit des Meiſters fällt. Die Schilderung dieſer Art Sittenbilder, deren Individualität ihnen den Charakter von Porträts aufdrückt, enſprang bei Hals einem rein maleriſchen Bedürfniſs. Davon überzeugt uns der Blick auf eine jede dieſer Arbeiten, wie der geringe Preis, welcher im Handel dafür gezahlt wurde. Er bildete daher an denſelben ſeine maleriſche Technik raſch zu auſserordentlicher Breite aus und übertrug dieſelbe mehr oder weniger auch auf ſeine Porträts, denen er aber damit zugleich, namentlich in dieſer früheren Periode, einen ſittenbildlichen Zug aufprägte. Schon die Vorliebe für kleines Format, für Drittel- oder Viertel-Lebensgröſse trägt mit zu dieſem Eindrucke bei. Eine Anzahl derſelben, welche vor oder bald nach dem Jahre 1616 entſtanden, iſt uns nur durch Stiche erhalten, namentlich von Suyderhoef's Hand, der die Eigenthümlichkeit des Meiſters am treueſten und am meiſterhafteſten wiedergegeben hat. Es ſind meiſt hervorragende Gelehrte Harlem's in ſtets individueller, überraſchender Auffaſſung. Ein kleines Bildniſs in ganzer Figur zu Hamptoncourt, das um 1620 oder wenig ſpäter entſtanden ſein muſs, zeigt uns einen Cavalier vor einer Draperie in prächtig vornehmer Haltung. Faſt komiſch wirkt daneben ein kleines Bildniſs in halber Figur vom Jahre 1625, welches ſich in der Berliner Galerie befindet: ein junger Cavalier, der in der Haltung und Tracht den böſen Verdruſs, mit dem ihn die Natur bedacht hat, zu verbergen ſucht, auf deſſen Geſicht aber der Künſtler den Fehler ſelbſt wie das Streben, denſelben zu verheimlichen, unbarmherzig zum Ausdruck gebracht hat. (Seite 89.) Zwei Jahre ſpäter, von 1627, datiren zwei kleine Gegenſtücke derſelben Galerie, das Bildniſs des würdigen Profeſſors Johannes Acronius, der, einen ſchweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten ſo lebendig demonſtrirt, als ob er auf dem Katheder ſtände, — in ſeiner trocknen aber breiten Behandlung ein ebenſo lebendiges Bild eines thätigen Alters, wie das anderen Bildchen, das Bruſtbild eines jungen Mannes in reicher Tracht, durch ſeine flüſſige Behandlung, durch ſeine flotte Auffaſſung ein köſtliches Abbild einer lebensfrohen, kerngeſunden Jugend. Die Behandlung des letzteren Bildes findet ſich auch ähnlich bei den kleinen lebendigen Bildniſſen von Scriverius und ſeiner Gemahlin vom Jahre 1626, jetzt im Beſitz von Mr. Wilſon zu Paris. Leicht lieſsen ſich derartige kleine Bildniſſe aus dieſer Epoche noch in gleicher Zahl aufzählen. Sie ſind faſt ausnahmslos mit demſelben Humor in ſtets individueller, ſprechendſter Weiſe aufgefaſst; mit ſicherer Meiſterſchaft ſind die allgemeinen Züge, iſt die Haltung charakteriſirt, die helle leuchtende Lokalfarbe hingeſtrichen und dann mit dem Spitzpinſel die feinen Einzelheiten keck und ſicher hineingeſchrieben, die — dem Laienauge kaum bemerkbar — erſt den Charakter des Momentanen, des vollen Lebens zur Geltung bringen.

In den lebensgroſsen Bildniſſen derſelben Zeit macht ſich ein ähnlicher Fortſchritt der maleriſchen Behandlung geltend, jedoch zeigen ſie meiſt eine gröſsere Vollendung, ſelbſt eine Durchführung von ſolcher Delicateſſe, daſs ſie das eigentliche Machwerk im Gegenſatze zu der ſonſt bekannten Manier des Künſtlers faſt ganz verſchwinden läſst. Dies iſt namentlich der Fall in dem 1624 gemalten Bildniſſe eines jungen ſtolzen Offiziers in reichſter Tracht von bunten geblümten

Digitized by Google

Seidenſtoffen, welches ſich im Beſitze des Sir Richard Wallace befindet.*) (Seite 92.) In dieſer Geſtalt iſt jeder Zoll ein Edelmann: vornehm, den Arm in die Seite geſtemmt, lehnt er ſich ab von dem Beſchauer, den ſein ſcharfes Auge von unten bis oben muſtert; auch er hat ſeinen Humor, aber er will ihn für ſich und Seinesgleichen allein haben. Wie verſchieden davon iſt das köſtliche Doppelporträt des Meiſters mit ſeiner Gattin Lysbeth Reyniers, welches (wie die Tracht beweiſt) nicht gleich nach der Vermählung im Jahre 1617, ſondern etwa um dieſelbe Zeit wie jener Offizier, alſo um 1624 entſtanden iſt. Potz Tauſend, iſt das ein luſtiges Paar! Und doch ſind Beide nicht mehr ſo jung; ſie ſtehen ſchon in der Mitte ihrer Jahre. Am Fuſse eines Baumes haben ſie ſich niedergelaſſen in einem weiten Park, in deſſen Mitte ein Gebäude erſcheint, vielleicht die Doelen, aus denen ſich die Beiden auf eine kurze Pauſe vom Schmauſe fortgeſtohlen haben. (Seite 97.) Wie ſchelmiſch die brave Lysbeth — wahrlich ſie war niemals ſchön — den Scherzen ihres Gatten zuhört, der ſie mit jovialem Lächeln hervorſprudelt! Ein Porträtſtück der lebensvollſten, treueſten Charakteriſtik iſt es doch zugleich ein groſses Genrebild von trefflichem Humor, worin die wunderbare Einheit der Gruppe in Anordnung wie in Auffaſſung jedenfalls auch der unverfälſchte Ausdruck guter Eintracht zwiſchen dieſem Paare iſt: die derb angelegte Gattin verſtand die Späſse des leichtlebigen Künſtlers, aber als gewitzte ächt holländiſche Hausfrau wuſste ſie dieſelben auch in Schranken zu halten. Im Gegenſatze zu jenem Bildniſſe des vornehmen Cavaliers finden wir hier bei einfach ſchwarzem Koſtüme auch die gröſste Einfachheit der Färbung in einem hellen grauen Geſammtton bei breiteſter Behandlung. In zwei Knieſtücken in der Galerie zu Caſſel, den Bildniſſen eines holländiſchen Patriziers und ſeiner Gemahlin, finden wir ſchon denſelben grauen Geſammtton bei farbiger Tracht; aber die Ausführung der einige Jahre früheren Bilder (etwa von 1620) iſt noch ſorgfältiger, die Färbung noch etwas härter. Die ſichere Breite, die klare helle Farbe, der blonde Ton, welchen wir in den kleinen Porträts und mehr noch in den Genrebildern der zwanziger Jahre kennen lernten, findet ſich in gleicher Weiſe in verſchiedenen groſsen Bildniſſen, welche etwa in den Jahren 1625 bis 1627 entſtanden. Ich nenne nur die Bruſtbilder eines jungen Ehepaares der Berliner Galerie von feiner jovialer Auffaſſung, breiteſter maleriſcher Behandlung im hellſten feinen grauen Ton.

Die hervorragendſten, umfangreichſten Gemälde dieſer Art ſind zwei Doelen-Stücke aus demſelben Jahre 1627 im Muſeum zu Harlem: die Offiziere der Georgs-Doelen und der Adriaens-Doelen beim Feſtmahl verſammelt. Ganz frei gruppirt ſitzen oder ſtehen die Herren um den Feſttiſch, der Eine ſein Glas ſchwingend, indem er einen luſtigen Trinkſpruch dem Nachbar zuruft, der Andere ſeine Auſter präparirend, hier Mehrere im luſtigen Geſpräch, dort Einer heiter zum Bilde hinausſchauend — Laune und Fröhlichkeit auf allen Geſichtern, ſo daſs dieſe beiden groſsen Porträtſtücke faſt zu ſehr auf Koſten des Hiſtoriſchen den Charakter des Genreartigen tragen, wie die gleichzeitigen luſtigen Schmauſe-

*) Der Marquis of Hertford erſtand es 1865 auf der Auction Pourtalès für 51,000 frs., ein Preis, welcher bisher für ein Werk des Meiſters noch nicht gezahlt worden iſt; die bislang vergeblichen Gebote auf das »Mädchen des Herrn van Berenſteyn« ſollen zwar die dreifache oder ſelbſt vierfache Summe betragen haben.

Digitized by Google

reien eines Dirk Hals, Buytenwegh, P. Codde u. A., denen freilich die unübertreffliche Individualität und die Gröfse der Anfchauung ihres gemeinfamen Vorbildes fehlt. (Seite 101.) Defshalb möchten wir auch keinen diefer braven Harlemer miffen, deren frifcher Humor zufammenftimmt mit der reichen, glänzenden Tracht, dem hellen blonden Tone, der hie und da durch ein feines Silbergrau gemäfsigt ift, mit der kecken, faft alla prima vollendeten Behandlungsweife.

So heiter beim Feftmahle begegnen wir den Offizieren der verfchiedenen Schützencorps nicht wieder. Die luftige Zeit des Waffenftillftandes, die ausgelaffene Freude ob des Triumphes über die fpanifchen Waffen verklang allmälig; die vereinigten Niederlande wurden in den Weltkampf des dreifsigjährigen Krieges hineingezogen und erftarkten zugleich in heftigen inneren politifchen und religiöfen Streitigkeiten, während die Colonifation Indien's dem kleinen Lande unermefsliche Reichthümer zuführte. Da galt es wieder ernfte Thätigkeit; ein Jeder mufste bei feiner Sache fein, fei es nun im öffentlichen Amte oder beim Handelsgefchäft.

So fehen wir es gleich bei dem folgenden Schützenftücke vom Jahre 1633 im Harlemer Mufeum. Die Offiziere des Adriaenscorps find im Garten hinter dem Schützenhaufe um einen Tifch verfammelt; die Einen, darunter die beiden Fahnenträger, find um den vornehmen Oberft gruppirt, der ernft zum Bilde hinausfchaut; eine andere Gruppe fcheint in lebhafter Unterhaltung über irgend einen ftreitigen Fall begriffen; denn die Statuten find zur Hilfe geholt. Demgemäfs ift die Auffaffung hier durchweg ernfter, die Anordnung ruhiger, und durch den tief bräunlichen Grund der befchattenden Bäume, durch welche nur ein Theil des rothen Daches auf glühendem Abendhimmel hindurchfchimmert, ift die reiche Färbung bei einem leuchtenden grauen Gefammttone fo fein geftimmt, dafs das Bild darin ebenfo wie in der liebevolleren Durchführung allen übrigen Stücken der Harlemer Galerie überlegen ift. In dem der Zeit nach folgenden, der Zahl der Figuren nach (neunzehn) umfangreichften Gemälde der Sammlung, vom Jahre 1639, find die Offiziere und Unteroffiziere des Georgsfchützencorps in zwei Gliedern aufmarfchirt im »Ruht Euch«. Die Haltung, der Ausdruck ift von gemeffener Ruhe, die Färbung matter in einem entfchiedenen grauen Gefammttone, die Behandlung fchon fehr breit. Aber die Geftalten, die Köpfe find von meifterhafter Energie und Individualität. Ganz befcheiden in der Ecke, links oben der Zweite, fchaut uns auch der Künftler felbft fo ernfthaft an.

Welche allgemeine Anerkennung diefe Doelenftücke in Holland fanden, fehen wir aus dem Umftande, dafs auch die Bürgermiliz anderer Hauptorte des Landes den Meifter berief, um von ihm fich abconterfeien zu laffen. Houbraken erwähnt mit gröfstem Lobe ein Schützenftück in den Cluveniersdoelen zu Delft; ich kenne daffelbe nicht und finde es auch bei keinem anderen Schriftfteller über Frans Hals erwähnt. Wohl bekannt dagegen ift das Stück eines Amfterdamer Schützencorps, welches fich jetzt im Rathhaufe zu Amfterdam befindet. Es ift zwei Jahre älter als jenes eben befprochene in Harlem, 1637 datirt. Die reichen Herren des Welthandelsplatzes Amfterdam mufsten vor denen der vornehmeren und altehrwürdigen, aber damals rafch in den Hintergrund tretenden Stadt Harlem doch etwas voraus haben: die Bildniffe find bis zu den Füfsen gefehen, was bei keinem der Harlemer Stücke der Fall ift. Jenem Bilde aus dem Jahre 1639 verwandt und von ähnlicher Anordnung, übertrifft es daffelbe noch durch gröfsere Mannigfaltigkeit in der Zufammenftellung und im Ausdruck der Perfonen, durch

Digitized by Google

vollendetere Durcharbeitung und durch gröfsere Kraft der Färbung trotz vorherrfchendem Schwarz der Koftüme.

Gleichzeitig mit diefen grofsen Schützenftücken, alfo in dem Zeitraume von 1627 bis 1639 entftanden auch »infinita Προσωπα« (wie Scrivelius im Jahre 1642 fich ausdrückt), von welchen fich noch eine anfehnliche Zahl erhalten hat. Es find gleichfalls faft ausfchliefslich Bildniffe in Lebensgröfse und zwar folche von Perfonen der höheren Stände Hollands, namentlich der Stadt Harlem, deren Patrizier, deren wiffenfchaftliche Gröfsen nebft ihren Hausfrauen und Kindern durch feinen Pinfel auf uns gekommen find und uns ein ebenfo treues, wie vielfeitiges und markiges Bild der Blüthe der Stadt geben. Das Atelier des Meifters ift in diefer Zeit reich befucht, nicht nur von Bürgern und Künftlern Harlems und Hollands, fondern auch von angefehenen Fremden. In den Anfang diefer Jahre fällt der Befuch des Anton van Dyck, den wir gewifs nicht zu bezweifeln haben, blos weil ihn Houbraken erzählt, wenn auch feine Erzählung ftark ausgefchmückt und in den Nebenumftänden erfunden fein mag. Im Jahre 1627 hatte jedenfalls auch Rubens auf feiner kurzen Reife nach Holland, welche er nach dem Tode feiner Gattin zur Ablenkung feines Schmerzes unternahm, mit feinem Harlemer Freunde F. P. de Grebber den Maler aufgefucht und ihn vielleicht an einem jener grofsen Schützenftücke befchäftigt gefunden, wenn auch Rubens' jugendlicher Begleiter, Joachim Sandrart, nichts davon erwähnt, wie er denn über der Erzählung von der Aufnahme des grofsen vlämifchen Meifters bei feinem Lehrer Honthorft und über dem Lobe, welches derfelbe feinem eigenen Machwerk fpendete, leider vergeffen hat, andere intereffantere Einzelheiten über die Reife mitzutheilen. Damals erwarb Rubens wohl auch als Andenken an den Künftler eines jener prächtigen genreartigen Stücke, »eine Schule«, welche in dem Katalog feines Nachlaffes als Werk des Hals aufgeführt wird.

Die Bildniffe diefer Epoche fchliefsen fich in der Auffaffung und ihrer malerifchen Behandlung den gleichzeitigen Schützenftücken mehr oder weniger an. In den erften Jahren herrfcht noch der heitere, oft joviale Zug, deffen malerifcher Ausdruck in dem hellen Tone, der brillanten Färbung, der flotten Behandlung zur Geltung kommt. Allmälig treten die Geftalten ernfter, gehaltener uns gegenüber. Sie gewinnen noch an Individualität; der Künftler läfst feine eigene Perfon in ihnen nicht mehr fo lebendig fprechen und fucht defshalb auch die Lokalfarben bei aller Kraft und Pracht mehr und mehr durch einen feinen grauen Ton abzudämpfen, die Behandlungsweife als folche durch fleifsigere Vollendung mehr in den Hintergrund zu drängen. Diefe gröfsere Durchführung gerade in diefer Zeit hat freilich ihren Grund auch in der Beftellung der Dargeftellten; die gröfste Zahl der Porträts diefer Zeit zeigt uns nämlich vornehme, reiche Perfönlichkeiten, die für ihr gutes Geld beffer behandelt fein wollten als Bänkelfänger und Dirnen.

Bekannt und viel berühmt find namentlich die Bildniffe der Stifter von zwei wohlthätigen Anftalten in Harlem, die heute noch beftehen. Da find zunächft vom Jahre 1629 zwei Bildniffe von Nicolaas van Berenfteyn und feiner Gattin, den Stiftern des Hofje van Berenfteyn, ferner ein grofses Stück, welches die Familie feines Bruders darftellt und endlich, am höchften bewundert, das Bildnifs eines Madchens aus der Familie Berenfteyn in ganzer Figur, die beiden Letzteren wohl einige Jahre fpäter entftanden als die Bildniffe des Stifterpaares. Beide gehören zu des Meifters hervorragendften Leiftungen. Die Anordnung, die lebendige Auffaffung

Digitized by Google

jenes Familienporträts ift vorzüglich: das Ehepaar von vornehmen, offenen Zügen, unter einem Baume fitzend, fchaut der luftigen Kinderfchaar zu, welche

Frans Hals und feine zweite Frau, Lysbeth Reyniers. Rijks Mufeum in Amfterdam.

zwei Mägde mit kindlichem Spiel unterhalten. Die ungekünftelte Luft der Kinder je nach ihrem Alter und Temperament, die Theilnahme der Wärterinnen, die ftille Freude der Eltern hat der Künftler in einer Mannigfaltigkeit und Friſche wiederzugeben gewufst, wie ſie ſelbſt bei Rubens' Kinderreigen nicht ſo naiv,

nicht ſo individuell zum Ausdruck kommt. Dabei verleiht der Meiſter durch die bunte und reiche Farbenpracht der Darſtellung ein entſprechendes äuſseres Gewand, einen feſttäglichen Zug und Charakter. Im kleineren Maſsſtabe ſteht dieſem Prachtwerke gleich das lachende Baby auf dem Arme der Wärterin aus dem Schloſs Ilpenſtein (jetzt in der Galerie zu Berlin), gekleidet in die ſteife Tracht von olivenfarbigem Goldbrokat, in feinſte Spitzen, mit Ketten und Kleinodien behangen wie eine holländiſche Schöne im vollſten, ſchwerfälligen Schmuck, und doch ſtrahlt das Geſichtchen der Kleinen ungezwungen von reinſter kindlicher Luſt, und die Wärterin zeigt ihren braven Pflegling mit ſtolzer bäueriſcher Freude dem Beſchauer. Und mit dieſen Bildern im Bunde das dritte, das vielbewunderte junge Mädchen im Hofje van Berenſteyn, welches alle Welt bezaubert wie kein anderes Bildniſs des Frans Hals, und wie überhaupt wenige Bilder irgend eines Meiſters. Aus reicher Tracht, einem ſchwer rothen Kleide mit Goldbeſatz und Schleifen, einem vom Haupte herabfallenden ſchwarzen Sammetmantel mit feiner charakteriſtiſchen von pinſelartigem Buſch bekrönten Haube, den die Linke mit dem weiten grauen Handſchuh nachläſſig von der Erde emporhebt, während die Rechte einen Fächer von ſchwarzen Strauſsenfedern hält, — aus dieſer Staatstracht einer Dame der erſten Geſellſchaftsklaſſe jener Zeit, wie ſie uns aus verſchiedenen Bildniſſen von Rubens' junger Gattin, Helene Fourment, wohl bekannt iſt, ſchaut das blonde Lockenköpfchen eines kaum zwölfjährigen Mädchens mit feinem ſchalkhaft lächelndem Antlitz, aus welchem, verſtärkt durch die Tracht, die feierliche Haltung und die gewählte Umgebung uns bereits der Reiz des unbewuſst zur ſchüchternen Jungfrau heranreifenden Kindes bezaubernd anheimelt. Merkwürdig iſt, daſs in dieſem Bilde, welches leider ſtellenweiſe gelitten hat (ausnahmsweiſe, denn Hals' Werke ſind zum Glück, weil ſie ſo lange verachtet waren, nur in ſelteneren Fällen durch »befugte« und unbefugte Hände entſtellt), die Behandlung mannigfach von des Meiſters bekannter Weiſe abweicht, ſo daſs verſchiedene Kritiker darin die Eigenthümlichkeiten eines Velazquez, Rubens, van Dyck, Tintoretto vereinigt und doch im Ganzen den vollen Frans Hals und nur ihn allein zu erkennen meinen. Am abweichendſten iſt der Kopf behandelt, in welchem die Pinſelführung ſo vertrieben, der Ton ein ſo ſelten kühles, in's Violette ſpielendes Roth zeigt, daſs van Dyck darin faſt nachgeahmt erſcheint.

In verſchiedenen Bildniſſen dieſer Zeit beweiſt der Künſtler, daſs er auch weibliche Schönheit und Anmuth, bald mit jungfräulicher Zurückhaltung bald mit der Würde der jungen Hausfrau gepaart, meiſterhaft wiederzugeben verſteht. Dahin gehört die junge Frau, die zuerſt in Paris in der Sammlung Pereire, dann kurze Zeit in Wien bei Baron Epſtein bewundert wurde; 1874 war ſie auf der Ausſtellung im Corps législatif wieder in Paris aufgetaucht. Dort beſitzt auch Graf Mniszech das mit groſser Sorgfalt gemalte Bildniſs einer jungen Frau von feinen, ja ſchönen Zügen aus dem Jahre 1634. Ein prächtiges Gegenſtück der gleichen Zeit bietet dieſelbe Sammlung in dem groſsen Bildniſs einer anſpruchsvollen alten Dame, zugleich durch ſeine höchſte Vollendung feiner maleriſcher Wirkung und fleiſsige Ausführung feſſelnd.

Aus gleicher Zeit wie jene Bildniſſe der Familie van Berenſteyn, haben ſich auch verſchiedene Porträts eines anderen Wohlthäters der Stadt Harlem, des Stifters des Hofje van Heythuyſen erhalten — freilich keines mehr in jener Anſtalt ſelbſt. Von dem Herrn van Heythuyſen befindet ſich das eine Bildniſs in

ganzer Figur, lebensgroſs, in der Sammlung des Fürſten Liechtenſtein zu Wien. Umgeben von einer Reihe ausgewählter Porträts von Rubens' und van Dyck's Hand zieht dies Bild mit ſeiner lebensfriſchen, ſtolzen Geſtalt dennoch immer wieder den Blick des Beſchauers an. Im ſchwarzen geblümten Seidenkleide, den Hut zurückgeſchlagen, ſteht der junge Herr, die Linke in die Seite geſetzt, die Rechte, über welche der Mantel geworfen iſt, auf den Säbel geſtemmt, vor einer reichen rothen Draperie, welche den Blick in einen holländiſchen Park frei läſst. Roſen liegen am Boden zerſtreut. Durch den Ausdruck blühender Kraft und gehobenen Selbſtbewuſstſeins, durch die bei anſcheinender Einfachheit wahrhaft groſse Anordnung, wie durch höchſt maleriſche Wirkung der reichen, aber fein abgetönten Färbung in leuchtendem, etwas grauem Tone, endlich durch die vollendete Durchführung iſt dieſes Bildniſs wohl das Meiſterwerk des Künſtlers.

Wie dieſes Gemälde durch ſeine monumentale Wirkung, durch die echt hiſtoriſche Erſcheinung, ſo nehmen zwei kleine Porträts des Herrn van Heythuyſen, gleichfalls in ganzer Figur, in ihrem mehr ſittenbildlichen Charakter eine ebenſo hervorragende Stellung unter den Werken dieſer Art ein. Beide ſtimmen faſt genau überein, ſind von gleicher Trefflichkeit, von zweifelloſer Echtheit; das eine, früher im Beſitze des Hofje, befindet ſich jetzt im Muſeum zu Brüſſel, das andere erſtand Baron James Rothſchild auf der Auction van Brienen (1865) für 35,000 frs. Wie der Junker zufällig bei ihm eingetreten war und die Bilder im Atelier muſterte, geſtiefelt und geſpornt im vollen Reitkoſtüm auf einem hohen Rohrſtuhle ſich nachläſſig wiegend, die Beine über einander geſchlagen, und mit dem zuſammengebogenen Rohrſtöckchen Balance haltend, ein joviales Lächeln auf den Lippen, das ein derber Witz des Künſtlers hervorrief: ſo ſah ihn Frans Hals, ſo erfaſste er ihn und fixirte ihn auf ein Tüchlein faſt ſo raſch, wie heute der Photograph ſeinen Apparat arbeiten läſst. Der ungekünſtelte und doch ſo künſtleriſche Ausdruck des Momentanen iſt ebenſo überraſchend, wie die maleriſche Wirkung der leichten, breiten Behandlung, des leuchtend olivenfarbigen Tones, der geſättigten dunklen Farben. Wie zufrieden der Junker mit dem Bildchen war, welches entſtand, während ſein Rappe vor des Malers Hauſe auf- und abgeführt wurde, beweiſt der Umſtand, daſs er den Künſtler noch um eine Wiederholung bat, die er ſeinem Hofje ſchenkte.

Für die reiche Zahl anderer trefflicher, meiſt lebensgroſser Bildniſſe aus den dreiſsiger Jahren — wie das Porträt in Buckingham-Palace vom Jahre 1636, Mann und Frau im Muſeum Staedel, datirt 1638 u. ſ. w. — kann ich nur auf den Katalog der Werke verweiſen. Je mehr ſie ſich den vierziger Jahren nähern, deſto ſtärker macht ſich bei ihnen die Herrſchaft des Tones über die Localfarbe, eines grauen Tones, geltend, um ſo entſchiedener, als auch in der Tracht das Schwarz allmälig faſt ausſchlieſslich neben den weiſsen Kragen und Manſchetten zur Mode wird. Hat man dieſe Entwicklung des Künſtlers nicht in verſchiedenen Gemälden verfolgt, ſo wird man erſtaunt vor einem Gemälde des Muſeums zu Harlem ſtehen bleiben, welches obenein an ſeinem Platze ganz unvermittelt zwiſchen den übrigen Werken der Sammlung dazuſtehen ſcheint. In einem kleinen Zimmer, deſſen graue Wand nur eine farbloſe Karte ſchmückt, ſind um einen Tiſch mit tiefgrüner Decke die fünf Vorſteher des Eliſabethſpitals verſammelt und zwar nicht zum heitern Schmauſe, ſondern zu ernſter Sitzung, bei der ſich die Mitglieder in ihrer ernſten ſchwarzen Tracht je nach ihrer Individualität

Digitized by Google

mit voller Hingabe an dem Gegenſtande der Discuſſion betheiligen. Woher dieſes eigenthümliche geſchloſſene Licht? woher der warme, faſt goldige Ton? woher dieſe charakteriſtiſchen Eigenſchaften eines Rembrandt in einem Bilde des F. Hals, welches 1641, alſo nur zwei Jahre nach jenem groſsen Schützenſtücke von 1639, entſtanden iſt? Neben dieſen Zeichen eines Einfluſſes des groſsen Meiſters des Helldunkels, der gerade um jene Zeit in der geſammten holländiſchen Malerei belebend und neugeſtaltend zum Durchbruch kommt, weiſt daſſelbe eigenthümlicher Weiſe in der allgemeinen Anordnung und ſelbſt in der Auffaſſung des Vorganges und der einzelnen Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit einem Meiſterwerke Rembrandt's auf, das erſt zwanzig Jahre ſpäter entſtand, mit den Staalmeeſters im Muſeum zu Amſterdam. Doch ſteht dieſes treffliche Werk nicht allein da als Beiſpiel des Einfluſſes, welchen der jüngere, ſo ſehr verſchiedene Meiſter auf den älteren ausübte. Ich nenne noch den Kopf einer alten Frau in der Bridgewater-Galerie zu London, das ſtattliche Porträt einer älteren Dame im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, datirt 1639, die Bildniſſe eines Herrn und einer Dame bei D. van der Kellen daſelbſt, datirt 1643, und das Bildniſs einer jungen ſitzenden Frau mit groſsem biegſamen Mühlſteinkragen im Muſeum Staedel zu Frankfurt.

Doch iſt der Einfluſs Rembrandt's, welcher in jenem Bilde der Vorſteher des Eliſabethſtiftes vom Jahre 1641 am ſtärkſten ſich geltend macht, nur ein vorübergehender; er bildet für Hals gleichſam nur das Durchgangsſtadium, die Anregung für eine neue Richtung ſeiner künſtleriſchen Entwickelung, welche derſelbe von jetzt an im Groſsen und Ganzen beibehält, immer ſchroffer und ſchlieſslich ſelbſt einſeitig entwickelt. Sein Streben geht allmälig mehr und mehr auf möglichſte Vereinfachung der Färbung und der Behandlung; die Lokalfarben treten gegen den Ton immer mehr zurück, und da die Tracht der folgenden Jahrzehnte nur ſchwarze Stoffe kennt, ſo hebt der Meiſter dieſelben in ihren ſchwarzen Koſtümen von mattem Licht umfloſſen auf einem helleren grauen Grunde plaſtiſch ab und taucht auch die Farbe des Fleiſches in denſelben grauen Geſammtton, der allmälig immer kühler und immer dunkler wird, aber dennoch erſt in der letzten Zeit und auch dann nur ſelten an Leuchtkraft verliert und den Geſichtern zuweilen einen blaſſen, geiſterhaften Zug giebt, welcher durch die wilde, ſetzende Manier der Behandlung und eine allzu gleichmäſsige Beleuchtung oder richtiger Düſterkeit noch verſtärkt wird.

Bildniſſe aus den vierziger und aus den fünfziger Jahren ſind noch zahlreich vorhanden, und ſie beweiſen, daſs der Greis noch mit der Kraft eines Jünglings ſchuf. Nur einige derſelben will ich aufzählen. Vom Jahre 1643 ſind die Bildniſſe eines alten behäbigen Ehepaares beim Graf Mniszech in Paris, Werke erſten Ranges; ähnlich iſt ein männliches Porträt im Muſeum zu Rotterdam, das Bildniſs von Carteſius im Louvre und das des Hoornbeeck (von 1651) im Muſeum zu Brüſſel. Auch von den vier männlichen Bruſtbildern, welche die Eremitage zu St. Petersburg von der Hand des Meiſters beſitzt, gehören drei dieſer Epoche, und zwar bereits den fünfziger Jahren, an. Ein prächtiges Beiſpiel aus denſelben Jahren iſt das groſse männliche Porträt bei Baron Rothſchild in Wien (früher bei Gſell), von gleicher Meiſterſchaft ein jugendliches Porträt in Gotha (um 1660) und wohl noch einige Jahre ſpäter der prächtige Jüngling mit dem Schlapphut in der Caſſeler Galerie, durch Unger's Radirung allgemein bekannt. Etwa gleich-

Digitized by Google

Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. Muſeum zu Harlem.

zeitig ſind auch zwei männliche Bildniſſe in holländiſchem Privatbeſitz, das kleine Porträt von Willem Croes (1658) bei Herrn Pallandt im Haag, das Andere in der im Jahre 1876 verſteigerten Sammlung Neville-Goldſmith (von 1663), endlich ein wenig anziehendes Bildnis eines ältlichen Mannes, das mit der Suermondt'ſchen Sammlung für die Berliner Galerie erworben wurde. Dieſelbe Galerie zeigt in der berühmten Hille-Bobbe von Harlem, wie der Meiſter in dieſen Jahren (um 1650) Volkstypen auffaſste und niederſchrieb. Es iſt eine wunderbar groſse Improviſation, die keine Radirung, weder die von Flameng noch die von Unger annähernd wiedergegeben hat. Bis zu welcher Conſequenz Hals die eingeſchlagene Richtung in ſeinen letzten Jahren verfolgte, welche eine intereſſante Analogie in Rembrandt's Entwicklung ſeit dem Jahre 1655 hat, beweiſen wieder am ſchlagendſten zwei Gegenſtücke im Harlemer Muſeum aus dem Jahre 1664, die letzten uns bekannten datirbaren Bilder des Meiſters, welche die Vorſteher und die Vorſteherinnen des Oude-Mannen-huis in Harlem darſtellen. Der Katalog des Muſeums nennt dieſe Arbeiten »unvollendet«; allein der Vergleich mit anderen Bildniſſen aus dieſer Epoche beweiſt uns, daſs Hals dieſe Bildniſſe, welche an Breite des Machwerks, an Eintönigkeit der Färbung allerdings Alles übertreffen, was er uns, ja was uns irgend ein Künſtler hinterlaſſen hat, für vollendet hielt und halten konnte. Denn der bekannte Ausſpruch Rembrandt's, daſs ein Bild vollendet ſei, ſobald die Abſicht des Meiſters darin erreicht ſei, gilt im vollſten Maſse für dieſe beiden Werke. Mit welcher Sicherheit ſind hier die Formen nur in ihren allgemeinſten aber auch charakteriſtiſchſten Zügen hingeſchrieben; wie geiſtreich iſt mit der flüchtigſten Andeutung doch das nothwendigſte Maſs der Färbung gegeben! Wahrlich eine wunderbare Friſche des Geiſtes, eine erſtaunliche Sicherheit der Hand wohnte noch in dem 80jährigen Greiſe! Freilich, wie der Meiſter ſelbſt als ein Ueberreſt einer vergangenen thatenvollen und kräftigen Zeit fremdartig in dieſe mehr und mehr in Wohlleben und Charakterloſigkeit verſinkende Zeit hineinragt, ſo ſtehen auch dieſe Werke der Welt, die ſie umgab, ſchon fremd gegenüber. Der derbe Pinſel des Alten hatte nicht zu ſchmeicheln gelernt; und es ſcheint uns faſt, als ſchauten die jungen eleganten Stutzer, wie die ſorgfältig altjünferlich ausſtaffirten Damen in jenen Bildern erſchrocken und ängſtlich über das ſchmutzige, hingefetzte Gewand und die ſchwarze Wäſche, worin ſie der alte Meiſter gekleidet — ſie, die nur an die glatte, delicate Hülle eines F. Mieris und C. Netſcher gewöhnt ſind.

Aus der vorangegangenen Betrachtung der künſtleriſchen Entwickelung des Meiſters nach ſeinen hervorragenden Gemälden ſtellt ſich uns das Bild des Künſtlers etwa in folgender Weiſe dar:

Frans Hals iſt in Bezug auf die Wahl ſeiner Stoffe ſehr beſchränkt: er iſt ausſchlieſslich Bildniſsmaler; ſelbſt ſeine Bilder aus dem Volksleben ſind nur genreartige Bildniſſe; und damit verbunden iſt ſeine Gleichgiltigkeit gegen die abgerundete Compoſition, an deren Stelle er nur die maleriſche Gruppe giebt. Mögen wir den Grund dieſer Eigenthümlichkeit in der Individualität des Künſtlers finden oder in dem geſteigerten Verlangen des holländiſchen Publikums, ſich porträtiren zu laſſen — Beides iſt ja nur ein Ausfluſs der Zeit, und in dieſer werden wir daher auch die wahre Begründung von dieſer Einſeitigkeit des Frans Hals zu ſuchen haben. Wir ſahen, wie die hiſtoriſche Malerei in Holland auf den verkümmerten Traditionen baſirte, welche ſie aus Italien empfangen hatte, wie ſie

Digitized by Google

aber trotzdem in dem maſsgebenden Kreiſe der humaniſtiſch Gebildeten ſo tiefe Wurzeln geſchlagen hatte, daſs ſie noch lange als die wahre und die groſse Kunſt galt. Auſserdem hatte die reformirte Kirche, ſo lange ſie noch den Lebenskampf gegen die katholiſche Kirche kämpfte, in ſchroffer Oppoſition gegen allen Pomp der kirchlichen und damit auch einer wahrhaft religiöſen Malerei die äuſseren Wurzeln abgeſchnitten. Die bedeutenden künſtleriſchen Talente wenden ſich daher der unmittelbaren Darſtellung der Natur, namentlich der Bildniſsmalerei zu, welche immer da zur Blüthe gelangen und die gröſsten Meiſter beſchäftigen wird, wo ein Volk durch eigene Kraft ſich raſch emporgearbeitet hat und zur Erkenntniſs derſelben gekommen iſt. Gerade dieſes mit der ſchroffſten Individualität gepaarte und aus derſelben entſprungene Selbſtbewuſstſein, geſtützt auf eine fataliſtiſche Richtung des Glaubens und verbunden mit jenem echten Humor, deſſen poëtiſchen Ausdruck wir in Shakeſpeare's Werken bewundern, war der Grundcharakter des nach Freiheit und Selbſtändigkeit ringenden Volkes der holländiſchen Staaten; was Wunder alſo, daſs man im eigenen Ich, dem man alle Errungenſchaften verdankte, den würdigſten Gegenſtand der maleriſchen Darſtellung erblickte, und daſs gerade die hervorragendſten Talente ſich der Schilderung des Bildniſſes zuwandten! Hatten doch auch gerade in der Porträtmalerei ſich die altniederländiſchen Traditionen am ſtärkſten erhalten, und hatte hier der italieniſche Einfluſs nur günſtig zur Befreiung von der alterthümlichen Befangenheit der Darſtellung beigetragen, wie uns die Bildniſſe des Scoreel und ſeines berühmten Schülers Anthonis Moor beweiſen.

Dieſe ausgeprägte Individualität ſeines Volkes, welche Frans Hals zum Bildniſsmaler ſchuf, iſt es zugleich, die der Meiſter in ſeinen Porträts verkörpert zur Darſtellung bringt, die er treffender auffaſst, geiſtreicher wiedergiebt als irgend ein Zeitgenoſſe ſeines Landes. Nur ein wahrhaft groſser Künſtler iſt im Stande, ſeinen Bildniſſen mit Beibehaltung der vollen perſönlichen Eigenthümlichkeit zugleich den allgemeinen Charakterzug ſeiner Zeit, ſeines Landes aufzuprägen; gerade dieſen lebendig auszudrücken, und nicht etwa vor Allem durch Feſthalten an kleinen und kleinlichen Aeuſserlichkeiten eine täuſchende Aehnlichkeit zu erzielen, wird ſein Streben ſein. Der Grad, in welchem Frans Hals dieſes Ziel erreicht hat, ſichert demſelben ſeinen Platz unter den gröſsten Bildniſsmalern aller Zeiten. Seine Bildniſſe ſind in dieſem Sinne wahrhaft hiſtoriſch; ſie geben die Männer ſeiner Zeit in ihrer ganzen Art, als ein Geſchlecht voll der ſtärkſten Leidenſchaften, welche jedoch ein ſcharfer Verſtand, eine eiſerne Willenskraft zu lenken wiſſen. Andererſeits iſt in dieſen Bildniſſen die Individualität ſo lebensvoll, ſo momentan und mit ſolchem Humor erfaſst, daſs ſie gleichzeitig dadurch einen ſittenbildlichen Charakter tragen, wie umgekehrt die Genrebilder des Meiſters in ihrer hervorragend individuellen Auffaſſung mehr bildniſsartig erſcheinen. Jene meiſt lebensgroſsen Figuren ſingender und ſpielender Knaben, ausgelaſſener Kneipbrüder und loſer Dirnen, Matroſenmütter, Schalksnarren und Straſsenverkäufer ſind Porträts aus den unterſten Schichten des Volkes, deren toller, unverwüſtlicher Humor aus derſelben Quelle ſtammt wie das vornehme Selbſtvertrauen, das kecke, heitere Lächeln in den Bildniſſen der höheren Stände. Dieſe Volkstypen geben uns die Ergänzung, den nothwendigen Gegenſatz jener vornehmen Welt. Der Humor und die maleriſche Begabung des Künſtlers gleichen die Gegenſätze der Stände aus und geben uns ein lebensvolles köſtliches Bild der ganzen Zeit.

Digitized by Google

Der Auffaſſung des Frans Hals entſpricht ſeine Malweiſe, und zwar macht ſich bei ihm das maleriſche Princip, welches ja überhaupt für die holländiſche Malerei beſtimmend iſt, vorwiegend im Colorit, in der Herrſchaft des Tones geltend. Hals ſieht ſeine Geſtalten, wie ſie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, nicht, wie Rembrandt, im phantaſtiſchen Helldunkel, welches dem Helldunkel des holländiſchen Zimmers entlehnt iſt. Sein Licht iſt daher ein gleichmäſsig vertheiltes, und zwar wählt der Künſtler im Intereſſe deſſelben nicht ein helles Sonnenlicht, welches in den reichen Stoffen grelle Lichter und ſchwarze Schatten hervorrufen würde, ſondern eine matte Tagesbeleuchtung, welche die Localfarben genügend zur Geltung kommen läſst, dieſelben aber mehr oder weniger beherrſcht durch den Ton, der bei dem Meiſter, ganz verwandt mit der gleichzeitigen Landſchaftsmalerei, ſich entwickelt. Bei aller Brillanz der Farben, wie er dieſelbe namentlich in den reichen und bunten Koſtümen ſeiner Schützenſtücke zu entwickeln weiſs, ordnet Frans Hals dieſelben immer mit der gröſsten Feinheit dem Colorit, der Färbung des Fleiſches unter; er läſst das Geiſtige ſtets über das Materielle dominiren, giebt die Kleider nur gerade ſo weit, als ſie eben wirklich die Leute machen. Deſshalb macht er von der Carnation ſtets die übrigen Localfarben abhängig, beſtimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet ſo auf den erſten Blick den Kopf als den geiſtigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geiſtigen Ausdrucks. Wie meiſterhaft unſer Künſtler die Trachten ſeiner Zeit für ſeine maleriſchen Zwecke auszubeuten verſtanden, dafür möchte ich nur auf ſeine Behandlung des Schwarz, namentlich aber auf ſeine Benutzung der weiſsen Halskragen hinweiſen: indem er das höchſte Licht in denſelben concentrirt, trennt er gewiſſermaaſsen den Kopf vom Rumpfe, den Geiſt vom Körper; und doch ſtellt er die nöthige Vermittlung zwiſchen beiden wieder her durch die hellen Reflexe, welche der Kragen auf der dunklen Kleidung hervorruft, wie umgekehrt durch die Dunkelheiten, welche die durchſcheinende Kleidung im Kragen erzeugt. Durch die Farbengebung iſt auch die Zeichnung bei ihm bedingt. Sahen wir, daſs Hals ſchon das Licht in Maſſen vertheilte, die Färbung in groſsen Maſſen zuſammenfaſste, ſo können wir uns nicht wundern, auch in ſeiner Zeichnung denſelben groſsen, nur auf das Weſentlichſte zielenden Stil wahrzunehmen. Als ſtrenger Naturaliſt ſchenkt er ſeinen Modellen freilich nichts von ihren Eigenthümlichkeiten, von unſchönen Zufälligkeiten; aber er ordnet dieſe Details durchaus dem ganzen und groſsen Eindruck der Erſcheinung unter. Er giebt die Glieder nur in ihren bedeutendſten Formen und Bewegungen, die Gewandung in einem einfachen groſsen Faltenwurfe, wodurch ſeine gleichmäſsige Beleuchtung, ſeine ruhige klare Färbung möglich wird. Die Ausführung iſt natürlich durch dieſe maleriſche Auffaſſung des Künſtlers beſtimmt; ſie iſt durchweg groſs und einfach, ja häufig geht der Maler nur gerade ſo weit darin, als es das Verſtändniſs erfordert. Deſshalb macht ſich der Vortrag in den Gemälden des Frans Hals ganz auſserordentlich geltend, faſt niemals aber auf Koſten des Ausdrucks. Houbraken charakteriſirt die Malweiſe des Meiſters treffend durch die Worte, die er dem van Dyck in den Mund legt: „Niemals habe er Jemand gekannt, welcher den Pinſel ſo ſehr in ſeiner Gewalt habe, daſs er nach der Anlage eines Portraits die weſentlichen Züge in den Lichtern und Schatten mit einem Pinſelſtrich, ohne zu verſchmelzen oder zu ändern, am richtigen Platz wiederzugeben

Digitized by Google

verſtand. Er legte ſeine Portraits ſett und verſchmolzen an und brachte erſt dann die Pinſelſtriche (penceeltoetſen) darin an, indem er ſagte: jetzt muſs noch das Kennzeichen des Malers hinein.“

Die Vorſteher des Elifabethſpitals. Muſeum zu Harlem.

Innerhalb dieſer allgemeinen Merkmale ſeiner Kunſtweiſe trägt Frans Hals natürlich nicht nur der Individualität in jedem einzelnen Falle beſondere Rechnung: bei ſeiner Thätigkeit, welche ſich über mehr als ſechs Decennien erſtreckt, welche noch auf alt-niederländiſchen Traditionen fuſst, dann die Spitze der erſten Epoche ſelbſtändiger holländiſcher Kunſt bildet, ſchlieſslich aber noch in den Anfang des Verfalles, in die Zeit, wo ſelbſt das gröſste Genie holländiſcher Kunſt,

wo Rembrandt bereits aus der Mode gekommen war — bei einer der Zeit nach ſo ungewöhnlich ausgedehnten Thätigkeit iſt es begreiflich, daſs ſeine Auffaſſung wie ſeine Malweiſe, daſs Vortrag, Färbung und Ton im Laufe der Zeit nicht unweſentliche Veränderungen erleiden. In den erſten uns bekannten Gemälden, namentlich in dem Schützenmahle vom Jahre 1616, war die Färbung kräftig in einem tiefen, bräunlichen etwas ſchweren Tone; die Ausführung, namentlich in den Köpfen, noch ſorgfältig, ſtellenweiſe ſelbſt etwas glatt. Bereits in den Genrebildern deſſelben und der nächſtfolgenden Jahre iſt der Vortrag durchweg breiter bis zur Behandlung alla prima, der Ton kühler, mehr grau. Um das Jahr 1625 iſt der Meiſter dann zu einer Auffaſſung und Behandlungsweiſe fortgeſchritten, die im Weſentlichen etwa ein Jahrzehnt maſsgebend bleibt. Ein friſcher, köſtlicher Humor lacht uns aus allen dieſen Bildern entgegen, in den reichen, bunten Localfarben, dem hellen, blonden Tone, der leichten, ſpielenden Behandlung, die bald in wenigen Stunden in unvertriebenen Striemen und Strichen mit dem Borſt- und Spitzpinſel die Perſönlichkeit auf die Leinwand bringt, bald in liebevoller, zarter Vollendung die Eigenthümlichkeit bis in das feinſte Detail zu geben ſucht. Schon vor dem Jahre 1635 beginnt die Färbung wieder tiefer zu werden, die Beleuchtung wird gleichmäſsiger, der Ton dunkler und fängt an ſtärker zu prävaliren. Der vorübergehende Einfluſs Rembrandt's auf Frans Hals, welchen wir etwa zwiſchen den Jahren 1638 und 1643 verfolgt haben, dient nur dazu, dieſe neue Richtung des Meiſters ſchärfer auszuprägen und fortzuentwickeln. Da um dieſe Zeit auch die einfache ſchwarze Tracht allgemeine Mode wird, giebt Hals demgemäſs auch der Färbung des Fleiſches einen grauen Ton und ſetzt die Figur auf grauem Grunde ab. Dieſer graue Geſammtton, Anfangs noch tiefgoldig, dann dem Olivengrün verwandt, ſpäter mehr aſchgrau und zuletzt geradezu ſchwärzlich, aber (mit wenigen Ausnahmen der letzten Zeit) ſtets leuchtend und ſatt, beſtimmt ſeine Behandlung vom Jahre 1640 an bis zu ſeinem Tode, alſo durch einen Zeitraum von 25 Jahren; der Künſtler wird immer breiter im Machwerk, immer ſparſamer mit der Farbe, bis er ſchlieſslich in jenen beiden Regentenſtücken vom Jahre 1664 an der äuſserſten Grenze der Einfarbigkeit und Breite anlangt, welche wohl von keinem anderen Meiſter jemals ſo weit getrieben iſt. Wir werden den Ton eines Gemäldes im Allgemeinen als den Spiegel der Stimmung des Künſtlers betrachten können. Rubens' glänzendes von äuſserem und innerem Glück ſo hoch begünſtigtes Alter findet ſeinen deutlichen Ausdruck in jenem glühenden, heiteren Ton, in welchem die Farben ſeiner ſpäteren Gemälde erglänzen. Rembrandt, welcher unter den harten Schlägen des Unglücks eine Zeit lang einen ähnlichen düſteren, faſt farbloſen Ton anſtimmt, wie wir ihn bei Frans Hals beobachteten, läſst in dem goldigen Abendroth ſeiner letzten Gemälde die Rückkehr zu innerer Ruhe und Faſſung erkennen. Anders iſt es mit Frans Hals; eine Geſtalt aus alter Zeit, von Aufsen verlaſſen, im Innern ohne den nöthigen Halt ſieht er die Welt nur in aſchgrauer Färbung, gönnt er ihr kaum noch ihre natürliche Form, nicht mehr ihre friſche Farbe; wie ſeine Mitmenſchen ihm ſelbſt nur das Nothdürftigſte zum Friſten des Lebens verabfolgten, ſo bewilligt der achtzigjährige Greis den Geſtalten in jenen letzten Gemälden auch gerade nur ſo viel Zeichnung, ſo viel Farbe, um ſie als Menſchen, als lebendige Menſchen erſcheinen zu laſſen.

Wir haben ſchon in der Einleitung erwähnt, daſs ein ſehr weſentlicher Theil der Bedeutung des Frans Hals in dem groſsen Einfluſſe auf ſeine Zeitgenoſſen,

insbeſondere in ſeiner Lehrthätigkeit beruht, in den zahlreichen Schülern der verſchiedenſten Art, welche er heranbildete: dahin gehört zunächſt eine Anzahl hervorragender Bildniſsmaler, wie Verſpronck, V. L. van der Vinne, vor Allen van der Helſt; ferner die »Geſellſchaftsmaler«, an der Spitze ſein Bruder Dirk und verſchiedene ſeiner Söhne, während der Kehrſeite dieſer zweifelhaft eleganten Geſellſchaft, der Bauernwelt, unter ſeinen Schülern ſich die gröſsten Talente, wie Adriaen van Oſtade, zuwenden; ſelbſt Architekturmaler, die uns in glänzende maleriſche Prachtbauten verſetzen, und Stilllebenmaler, welche zwiſchen die prächtigſten Tafelgeräthe auch Pfeife und Zinnkanne miſchen, wie in jenen »Geſellſchaftsſtücken« monde und demi-monde zwiſchen einander verkehren; aber auſser dieſen hervorragenden Künſtlern der erſten nationalen Kunſtepoche fuſsen auch die gröſsten Genremaler Holland's, wie Metsu, Ter Borch und Steen mehr oder weniger direkt auf dem Studium des Frans Hals.

Zu einem ſo trefflichen Lehrer machten ihn die verſchiedenen Eigenſchaften, die wir an ihm kennen gelernt haben: ſeine ausſchlieſsliche Thätigkeit als Bildniſsmaler, ſeine ebenſo echt hiſtoriſche als humoriſtiſch ſittenbildliche Auffaſſung ſowie der vollendete maleriſche Ausdruck derſelben, der ſich in einer ebenſo ſicheren, wie anſchaulichen Behandlung und gröſsten Beherrſchung aller maleriſchen Mittel kundgiebt. Aber nicht das allein kann ſo viele Schüler zu ihm geführt und an ihn gefeſſelt haben. Die Ehrfurcht vor dem Meiſter, die ſelbſt Houbraken anerkennt, galt nicht allein dem Künſtler, ſie muſste auch dem Manne gelten, deſſen offener Charakter, deſſen Lebensluſt und Humor auch auf ſeine Söhne vererbte, wie Houbraken erzählt, und ſie zu gern geſehenen Gäſten machte. Ein intereſſantes Beweisſtück für dieſe Anhänglichkeit der Schüler an Frans Hals giebt uns ein erſt ſeit Kurzem ſeinem Inhalte nach bekannt gewordenes Genrebild von Hiob Berck Heyde im Muſeum von Harlem (früher bei Quarles van Ufford daſelbſt), das auch in mancher anderen Beziehung von Intereſſe iſt. Wir ſehen ein Atelier, in welchem eine Anzahl junger und älterer Maler nach einem nackten Modelle zeichnen, während der bejahrte Meiſter einen jüngeren Mann in der Thür empfängt. Die Inſchriften auf der Rückſeite (freilich erneuert bei der Rentoilage) machen uns mit dem Atelier und ſeinen Inſaſſen bekannt, und obgleich das Bild kein Porträtſtück ſein will, obgleich es nur ein Werk zweiten Ranges und obenein nicht beſonders erhalten iſt, ſo beſtätigen ſich dieſe Inſchriften doch durch verſchiedene Anhaltspunkte. Wir ſehen das Atelier von Frans Hals vor uns, etwa um das Jahr 1652 oder wenig ſpäter. Der Greis, leider vom Rücken geſehen, begrüſst den jugendfriſchen Wouwerman, einſt ſeinen Schüler, wie man jetzt annimmt. Um den Tiſch gruppirt ſitzen Dirk Hals, dem Bruder Frans ſehr ähnlich, dann die Söhne vom alten Frans Hals: Frans, Herman, Johannes, Klaes, ein zweiter urkundlich nicht bekannter J. Hals Fz., weiter Dirk van Deelen, Pieter Molyn (jun.?), Gerrit Berck Heyde und der Maler des Bildes, Hiob Berck Heyde, ein Jüngling von etwa 23 Jahren, — alſo mit Ausnahme von Gerrit Berck Heyde ſämmtlich ſchon Meiſter, nicht mehr Lehrlinge. Wahrlich ein Beweis, daſs ſich die alten Schüler des Meiſters ſtets bewuſst blieben, wie viel ſie noch immer von ihm lernen konnten, daſs ſie wuſsten, hier freundſchaftlich empfangen zu werden, hier belehrende und erheiternde Stunden genieſsen zu können.

Digitized by Google

Kurzes Ortsverzeichnifs der Werke des Frans Hals,

ſoweit mir ſolche bekannt ſind. Wo ich es nicht beſonders angebe, iſt Lebensgröſse der Figuren anzunehmen. Bei dem allmälig noch wachſenden Intereſſe, gegenüber der faſt zwei Jahrhunderte herrſchenden Gleichgültigkeit und Verkennung der Werke des Frans Hals, iſt anzunehmen, dafs dieſe Liſte im Laufe der Jahre noch weſentlich vermehrt werden kann, namentlich durch Bilder in kleineren Sammlungen Englands und zum Theil auch Frankreichs, die dem Forſcher wie dem Liebhaber nur ſelten und nur allmälig bekannt und zugänglich werden.

Holland.

Harlem.

Muſeum.

No. 46. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (12 Figuren.) Mon. FH. 1616.
No. 47. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (11 Figuren.) Gemalt 1627.
No. 48. Feſtmahl der Offiziere der Adriaensdoelen. (12 Figuren.) Mon. FF. Gemalt 1627.
No. 49. Vereinigung der Offiziere der Adriaensdoelen. (14 Figuren.) Gemalt 1633.
No. 50. Die Offiziere und Unteroffiziere der Jorisdoelen, unter denen auch Frans Hals. (19 Figuren.) Gemalt 1639.
No. 51. Die Vorſteher des Eliſabethſpitals. (5 Figuren.) Gemalt 1641.
No. 52. Die Vorſteher des Oudemannenhuis. (6 Figuren.)
No. 53. Die Vorſteherinnen des Oudemannenhuis (5 Figuren.) Beide 1664 gemalt. — Auf ſämmtlichen Bildern ſind die Figuren nicht ganz bis zu den Füſsen ſichtbar, zum Theil nur Knieſtücke.

Hofje van Berenſteyn.

1 und 2. Porträt von Nicolaas van Berenſteyn und ſeiner Gemahlin. Datirt 1629. Knieſtücke.
3. Herr und Frau van Berenſteyn mit 6 Kindern und zwei Wärterinnen im Garten vor dem Hauſe. Ganze Figuren. Um 1630.
4. Das Mädchen aus der Familie Berenſteyn. Ganze Figur. Etwa 1630—1633 entſtanden.

Madame Copes van Haſſelt.

1. »Es lebe der Wein«. Knieſtück. FH. 1623.
2. Zwei ſingende Knaben. Bruſtbild. Um 1625.

Amſterdam.

Rijks-Muſeum.

1. Bildniſs von Frans Hals und ſeiner zweiten Frau Eliſabeth Reyniers in einem Park ſitzend. Ganze Figuren. Um 1624. Früher Sammlung Six.
2. Der luſtige Zechbruder. Halbfigur. FH. Um 1627.
3. Ein Schalksnarr, Mandoline ſpielend. Bruſtbild. Um 1630. Früher Sammlung Dupper.

Muſeum van der Hoop.

Porträt einer alten Dame. Datirt 1639. Kniceſtück; ſitzend.

Rathhaus.

Doelenſtück mit 16 ganzen Figuren. Gemalt 1637.

Sammlung Six.

1. Männliches Portrait. Oval. Um 1630.
2. Ein Lautenſpieler. Knieſtück unter Lebensgröſse. Um 1625.

Herr D. van der Kellen jr.

1. 2. Bildniſſe eines alten Mannes und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Datirt 1643.

Digitized by Google

Haag.

Baron van Pallandt.

Kleines Bildnifs des Herrn Willem Croes in halber Figur. Gemalt 1658.

Bei Herrn Neville-Goldfmith (Auction zu Paris 1876) befand fich

1. ein Exemplar des »Rommelpots« in lebensgrofsen Figuren und
2. ein männliches Portrait in halber Figur, datirt 1663.

Beide find vermuthlich nach Holland zurückgekehrt.

Rotterdam.

Mufeum.

Bildnifs eines ältlichen Mannes. Kniefstück.

Ein kleines männliches Porträt vom J. 1634 ging beim Brande des alten Gebäudes mit verloren.

Delft.

Cluvenirsdoelen.

Grofses Schützenftück. Erwähnt von Houbraken.

Belgien.

Brüffel.

Galerie.

1. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyfen. Früher im Hofje van Heythuyfen zu Harlem. Um 1635.
2. Männliches Bildnifs in halber Figur. Datirt 1645. Früher in der Sammlung van Blockhuyfen zu Rotterdam.

Galerie des Herzogs von Aremberg.

1. Zwei fingende Knaben. Bruftbilder. Um 1627.
2. Ein luftiger Zecher. Bruftbild. Um 1640.

Privatbefitz. (Befitzer mir unbekannt).

Porträtftück mit drei Kindern um einen mit einer Ziege befpannten Wagen. Ganze Figuren. 1874 bei H. Warneck in Paris.

Antwerpen.

Mufeum.

»De Strandlooper van Harlem«. Halbe Figur. H. Um 1640.

H. Kyms.

1. Männliches Bruftbild in ovaler Einrahmung. 1635.
2. Weibliches Bruftbild. Gegenftück. 1640. — Früher Akademie zu Caffel, und Baron Lippmann-Liffingen zu Wien.

Frankreich.

Paris.

Louvre.

No. 190. Bruftbild von René Descartes. Um 1655.

No. 65. (Salle Lacaze.) Lachende Dirne. Um 1630.

No. 66. (Salle Lacaze) Bildnifs einer Dame. Kniefstück. Um 1650.

M. Double.

Kleines Bruftbild von Willem van Heythuyfen. Oval eingerahmt. Ausgeftellt 1874 im Palais du Corps législatif.

Baronin James Rothfchild.

Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyfen. — Früher Gal. van Brienen.

M. Lavalart.

1. Bildnifs eines Mannes. Halbe Figur. Ausgeftellt im Palais du Corps législatif 1874.
2. Bildnifs einer Frau. Gegenftück.

Digitized by Google

Graf Mniszech.

1. u. 2. Knieſtück eines ſitzenden alten Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1643.
3. u. 4. Bruſtbilder eines Herren und ſeiner Gattin. Um 1638.
5. Bildniſs einer jungen Frau. Datirt 1634. Knieſtück.
6. Bildniſs einer alten Dame. Um 1632. Knieſtück.
7. Der Rommelpotſpieler.
8. Luſtiger Zechbruder.
9. Kleines Bruſtbild des Predigers M. Middelhoven. Datirt 1626.

Die letzteren drei Bilder habe ich in dieſem Frühjahr (1876), vermuthlich nur zufällig, nicht mehr in der Sammlung geſehen.

Mr. Wilſon.

1. und 2. Kleine Bruſtbilder von Scriverius und Gemahlin. FF. 1626.
3. Bruſtbild eines Herrn Schade van Weſtrum. Datirt 1645.
4. Porträt des H. Pieter van Broecke. 1633.
5. Luſtiger Zecher.
6. Ein Fiſcherknabe, ſeine Waare feil bietend. Um 1620.

Die Bilder 1—3 und 5 waren 1874 im Palais du Corps législatif ausgeſtellt.

M. Rothan.

1. Bildniſs einer jungen Frau. Knieſtück. Um 1630. Früher Pereire (Paris), Epſtein (Wien), Sirot.
2. Bildniſs eines Mannes.
3. Die Zechbrüder. — Dieſe Bilder waren im Palais du Corps législatif 1874 ausgeſtellt.

Graf Branecki.

Männliches Bildniſs. Ausgeſtellt im Palais du Corps législatif 1874, und, im Beſitz des Herrn Charles Pillet, 1873 in Brüſſel.

M. Cocret.

Ausgelaſſene Geſellſchaft beim Mahle. Knieſtück. Bez. F. H. Ausgeſtellt im Palais du Corps législatif 1874 (Kat.-Nachtrag No. 844.)

Ein Portrait bei H. Gigoux iſt 1871 verbrannt. — Ueber den Verbleib des Porträts von Jan Barentz, welches Bürger beſaſs, weiſs ich keine Auskunft zu geben.

Deutſchland.

Berlin.

Muſeum. Alter Katalog.

No. 800. 801. Bruſtbild eines jungen Mannes und ſeiner Gemahlin. Um 1627.
No. 767. Kleines Porträt des Predigers Acronius. Datirt 1627. In ovaler Einrahmung. Halbe Figur.
No. 766. Kleines Porträt eines jungen Mannes. Datirt 1627.

Kat. Suermondt.

No. 16. Bildniſs eines Kindes mit ihrer Wärterin. Früher Sammlung Suermondt, aus Schloſs Ilpenſtein. Um 1630.
No. 17. Männliches Bildniſs in halber Figur. FH. Um 1660. Früher Sammlung Suermondt,
No. 18. Kleines Bildniſs eines jungen verwachſenen Mannes. Datirt 1625. Früher Sammlung Suermondt.
No. 19. Bruſtbild eines ſingenden Knaben. FH. Um 1625. Früher Sammlung Suermondt.
No. 20. Luſtiger Zechbruder. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt.
No. 21. Hille Bobbe von Harlem. Um 1650. Früher Sammlung Suermondt.

Dresden.

Gemälde-Galerie.

No. 938. 939. Kleine männliche Bruſtbilder. Gegenſtücke. Um 1630.
No. 940. Kleines Bildniſs eines Mannes. Halbe Figur. Um 1660.
No. 941 ſowie die neuen Erwerbungen No. 2367 (früher Dr. v. d. Willigen) und No. 2368 (früher Baron Reede van Oudshoorn) ſind nur Schulwerke; vielleicht iſt auch das Porträt No. 940 eher die Arbeit eines der Söhne des Meiſters.

Caſſel.

Gemälde-Galerie.

No. 222. Luſtiger Zecher. Bez. F. Hals F. Gemalt um 1640.

No. 223. Zwei muſicirende Knaben. FH. Um 1625.

No. 224. 225. Die Bildniſſe eines Edelmanns und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Um 1620

No. 226. Bruſtbild eines jungen Mannes, über den Stuhl gelehnt. Um 1660.

No. 227. 228. Die kleinen Bildniſſe von zwei Herren in halber Figur. Um 1655.

Gotha.

Gemälde-Galerie.

VIII. 25. Bruſtbild eines Mannes. Um 1655.

VIII. 40. Bruſtbild eines jungen Mannes. Um 1635. Nicht das »Selbſtportrait des Künſtlers«

Frankfurt a. M.

Muſeum Städel.

No. 158. 159. Bildniſſe eines Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1638. Oval. Halbe Figuren.

No. 160. Bildnis einer jungen Dame, auf einem Seſſel ſitzend. Um 1640.

(?) No. 120. Kleines Bildnis eines Jünglings in halber Figur. Datirt 1624. »Nachahmung des A. van Dyck« genannt.

Schwerin.

Gemälde-Galerie.

1. Männliches Bildnis. Bruſtbild. Fälſchlich van Dyck genannt.

2. u. 3. Zechender und muſicirender Knabe. Gegenſtücke. Rundbilder unter Lebensgröſse.

(?) 4. u. 5. Junger Dudelſackpfeifer und Geigenſpieler. Gegenſtücke. Unter Lebensgröſse. FH. Vielleicht vom jüngeren Frans Hals.

Königsberg.

Gemälde-Galerie.

Bruſtbilder eines ſpielenden Knaben und eines lachenden Mädchen. Um 1625. Unter Lebensgröſse.

Aachen.

Herr Suermondt jr.

Bruſtbild eines jungen Flötenbläſers. Um 1625. Unter Lebensgroſse.

Hamburg.

H. Dr. Weber.

Männliches Bruſtbild. Um 1660. Früher Dr. van der Willigen zu Harlem.

Stettin.

Gemälde-Galerie.

1. 2. Bildnis eines Mannes und einer Frau. Bruſtbilder. Letzteres bez. FH. 1643.

Die F. Hals gen. Bildniſſe in den Galerien zu München, Braunſchweig, Oldenburg, Stuttgart u. ſ. w. ſind nicht von der Hand des Meiſters.

Innsbruck.

Gemälde-Galerie im Ferdinandeum.

(?) Familie von vier Perſonen beim Mahle. Gemalt um 1620. Knieſtück. Irrthümlich B. v. d. Helſt genannt.

Wien.

Galerie im Belvedere.

VI. 4. Porträt eines jungen Mannes in halber Figur. Oval. Um 1650.

H. Remy van Haanen.

Bruſtbild eines Jünglings. Um 1655.

Galerie Fürſt Liechtenſtein.

No. 150. Porträt des Herrn Willem van Heythuyſen vor einer Draperie in einem Park ſtehend. Ganze Figur. Gemalt um 1630.

Baron Rothſchild.

1. Bildniſs einer alten Frau in halber Figur. Datirt 1638.
2. Bildniſs eines Mannes. Knieſtück. Um 1655. Früher Sammlung Cremer (Brüſſel) und Gſell (Wien).

Wo ſich das Porträt eines Mannes vom Jahre 1634, ſowie eine kleine Wiederholung (Schulcopie?) des Rommelpotſpielers aus derſelben Sammlung Gſell jetzt befinden, iſt mir unbekannt.

Ungarn.

Peſth.

Städtiſche Gemälde-Galerie (Eſterhazy).

IX. 1. Bruſtbild eines Mannes. Um 1650. Fälſchlich K. du Jardin's Selbſtporträt genannt.

Rufsland.

St. Petersburg.

Galerie der Eremitage.

No. 770. Bruſtbild eines Mannes von etwa 35 Jahren. Bez. mit dem eigenthümlichen Monogramme HH, welches der Katalog als doppeltes Monogramm auffaſst und daraus auf ein Selbſtporträt des Meiſters ſchlieſst! Um 1660.

No. 771. Bruſtbild eines Jünglings. H. Um 1650.

No. 772. Bildniſs eines jungen Mannes in halber Figur. H. Gemalt um oder nach 1660.

No. 773. Bildniſs eines Offiziers. Gemalt 1635—1640. Alſo nicht Gegenſtück des vorigen Bildes, wie der Katalog angiebt. — No. 774 ist Hals irrthümlich zugeſchrieben.

In den zahlreichen und reichen Privatſammlungen iſt mir kein Bildniſs des Meiſters vorgekommen. Dagegen ſollen ſich in mehreren kleinen Privatgalerien Livlands und Curlands echte Werke befinden.

England.

London.

National-Gallery.

Kopf eines Mannes.

Buckingham Palace.

Porträt eines Mannes. Knieſtuck. H. 1636.

Bridgewater-Gallery.

Kopf einer alten Frau. Um 1640.

Sir Richard Wallace.

Bildniſs eines Offiziers in halber Figur. Datirt 1624.

Sir Thomas Baring.

Ein Häringshändler. Knieſtück. H. 1616. Aetatis suae 73. Wappen: Einhorn auf Wellen. Devise: Wie begeert. (In den Additions zu A. van der Willigen's Werke [les Artistes de Harlem, p. 348 f.) iſt das obengenannte Gemälde genau beſchrieben nach einem Kataloge der am 15. Juni 1772 ſtattgehabten Verſteigerung der Galerie van Tol zu Leiden, auf welcher daſſelbe für 15 fl. durch einen Hrn. Delfos erſtanden wurde. Der Beſchreibung des Bildes wird hinzugefügt: On sait que c'est le portrait du fameux Piro, autre-fois messager et rhétoricien de la ville de Leiden).

Schloſs Hamptoncourt.

676. Kleines Porträt eines Mannes in ganzer Figur. Um 1620. Dagegen ſcheint mir No. 682 für den alten Frans Hals zu gering.

Auf den verſchiedenen Ausſtellungen in Mancheſter, in Leeds und den regelmäſsigen Winterausſtellungen in London befanden ſich auch verſchiedene Gemälde des Frans Hals, die mir jedoch — ſoweit ich ſie eben nicht erwähnt habe — nicht bekannt ſind.

In der Galerie von Kopenhagen und von Stockholm, die ſo reich ſind an hervorragenden holländiſchen Gemälden, befindet ſich kein Werk des Frans Hals. Ebenſowenig bin ich je in Italien einem ſeiner Werke begegnet. Auch Spanien beſitzt kein Gemälde ſeiner Hand.

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

Form 419

Digitized by Google

Digitized by Google